

**Studien zu Martin van den Bogaert
gen. Desjardins
(1637 - 1694)**

Lorenz Seelig

1973



Digitized by the Internet Archive
in 2026

**Studien zu Martin van den Bogaert
gen. Desjardins
(1637 - 1694)**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von
Lorenz Seelig
aus Hamburg

1980

Referent: Prof.Dr.Willibald Sauerländer

Korreferent: Prof.Dr.Wolfgang Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 20.12.1973



INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

EINLEITUNG	1
BIOGRAPHIE	7
Die Bildnisse Martin Desjardins'	22
DIE KÖNIGSDARSTELLUNGEN	27
A. Das Denkmal der Pariser Place des Victoires	27
I. Zum Auftraggeber François Duc de La Feuillade	27
II. Überblick über die Geschichte des Denkmals (1679-1792)	29
III. Beschreibung des Denkmals der Place des Victoires in vollendetem Zustand (1685/86)	32
IV. Die Vorstufen der Planung	37
1. Das 1679 für Oiron projektierte Standbild Ludwigs XIV.	37
2. Das 1681 im Pariser Hôtel Saint-Chaumont errichtete Denkmalsmodell	41
a. Planungsgeschichte und Rekonstruktion	41
b. Typengeschichtliche Einordnung	44
V. Das 1685/86 ausgeführte Monument	46
VI. Einzeluntersuchungen zu den Skulpturen, die im Zusammenhang mit dem Denkmal der Place des Victoires und seinen Vorstufen entstanden	49
1. Die Sklaven (1679-1681/82)	49
a. Beschreibung	49
b. Vergleiche mit vorausgehenden Sklaven- darstellungen im Denkmalsbereich	53
Pietro Francavilla	53
Simon Guillain	55
Pietro Tacca	56
c. Mimik und Temperament	57
d. Zur Bedeutung der Sklaven	61
e. Stilistische Einzelvergleiche	62

2. Die beiden Standbilder Ludwigs XIV.:	
die Versailler Marmorstatue (1679-1681/82)	
und die Bronzegruppe des von der Sieges-	
göttin gekrönten Königs (1682-1685/86)	64
a. Stilistische Untersuchung der Ver-	
sailler Marmorstatue Ludwigs XIV.	64
b. Die Bronzeapplik Ludwigs XIV. als	
Herkules	66
c. Fälschlich als Vorarbeiten zur Ver-	
sailler Marmorstatue Ludwigs XIV. an-	
gesehene Skulpturen	69
Die Marmorstatuette in Washington	
und verwandte Exemplare	69
Der Wachsbozzetto in Bayonne und	
das Terrakottamodellin Vaux-le-	
Vicomte	75
d. Zur Komposition des Versailler Stand-	
bilds und weiterer Herrscherdarstellun-	
gen Desjardins'	78
Das Auftreten des Haltungsmotivs	
in der französischen Kunst	78
Niederländische Beispiele	83
Vergleich: Coyzevox' Standbild	
Ludwigs XIV.	84
Desjardins' Nachfolge	87
e. Das Kostüm	89
Die Denkmäler Heinrichs IV. und	
Ludwigs XIII.	89
Die Denkmäler Ludwigs XIV.	91
Die Frage des Kostüms in der Kunst-	
theorie	95
Das Krönungsgewand	97
f. Ikonographisch-typengeschichtliche	
Untersuchungen zum Bronzestandbild der	
Place des Victoires	103
Ludwig XIV. als Herkules	103
Zerberus und Triple Alliance	105

Die Krönung durch Victoria	108
Die Nachfolge des Krönungsmotivs	111
3. Die Bronzereliefs	115
a. Die vier querrrechteckigen Sockelreliefs	115
Der Frieden von Nymwegen	116
Der Rheinübergang und die Einnahme von Besançon	121
Die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien	130
Die Zeichnungen der Bibliothèque Nationale im Verhältnis zu den vier Reliefs	139
Zusammenfassung	141
b. Die vier runden Sockelreliefs des Louvre (Martin Desjardins 1685/86) und das für die Laternen bestimmte Relief der Wieder- einsetzung Schwedens in irischem Privat- besitz (Jean Arnould und Pierre Le Nègre 1686/87)	144
Der Sieg der Religion über die Häresie	145
Das Verbot der Duelle	148
Zur Bedeutung des Medaillonpaars	150
Der Empfang des Dogen von Genua	155
Die Wiedereinsetzung Schwedens in Vorpommern	158
c. Die fünf übrigen Reliefs in irischem Privatbesitz	171
Der Empfang der Abgesandten ferner Völkerschaften	171
Die Einnahme von Valenciennes	174
Die Schlacht von Sankt Gotthard an der Raab	175
Der Mittelmeerkanal	177
Die Bauten in Versailles	179

d.	Die drei für die Laternen bestimmten Reliefs im Louvre (nach 1699)	180
	Der Abbruch der Schandpyramide in Rom	180
	Die Wiederherstellung der soldatischen Disziplin	182
	Die Einnahme einer Stadt	184
e.	Die stilistische Stellung der für die Laternen bestimmten Reliefs	184
f.	Das Gesamtprogramm der Reliefs: Vergleich mit anderen Darstellungszyklen der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV.	187
g.	Zyklische Darstellungen an den Monumenten Ludwigs XIV. Die Frage der Laternen und ihrer Medaillons	191
VII.	Zusammenfassung	198
B.	Das Denkmal von Lyon. Zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd	205
I.	Die vorbereitenden Arbeiten und der Guß der Reiterstatue	205
II.	Modelle und Reduktionen	209
1.	Die Ausführungen von vier Fuß Höhe	209
2.	Die Bronzestatuetten	209
a.	Schabols Bronze des Kurfürsten Max Emanuel	211
b.	Weitere Schabol zugeschriebene Exemplare	212
c.	Die der Desjardins-Werkstatt zugeschriebenen Exemplare	218
d.	Weitere Varianten	221
e.	Zusammenfassung	223
III.	Stilistische Stellung	224
IV.	Der Sockel und seine Entwürfe	227

C. Der Denkmalsauftrag für Aix-en-Provence.	
Zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd	234
I. Desjardins' Bronzestatuetten Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd in Besmaux	234
II. Ikonographische Untersuchungen zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd	237
1. Bernini	237
2. Le Brun	237
3. Coysevox	241
4. Regnaudin	241
5. Puget	243
III. Die ehemals Desjardins zugeschriebenen Reiterstatuetten des von Victoria gekrönten Louis XIV über zwei Gestürzten	244
ANMERKUNGEN	251
KATALOG	377
ANHANG	597
Nachträge	599
Verzeichnis der Abkürzungen	601
Verzeichnis der häufiger zitierten Literatur	602
Verzeichnis der häufiger zitierten Archivalien	631

V O R W O R T

Die vorliegende Arbeit stellt die durchgesehene und stellenweise abgeänderte Fassung meiner 1973 abgeschlossenen Dissertation dar. Die zwischen 1973 und 1979 erschienene Literatur wurde nach Möglichkeit berücksichtigt, konnte aber nicht in allen Fällen eingearbeitet werden.

Herrn Professor Dr. Johannes Langner (Freiburg i.Br.) verdanke ich nicht nur den Hinweis auf das Thema, sondern auch zahlreiche Anregungen und wichtige Mitteilungen aus eigenen Forschungen zur Kunst Ludwigs XIV. Mein Freiburger und Münchner Lehrer, Herr Professor Dr. Willibald Sauerländer, betreute die Dissertation mit geduldigem Wohlwollen und förderte sie mit kritischem Rat und Urteil; ihm schulde ich besonderen Dank.

Zahlreiche Forscher, Sammler und Händler unterstützten in großzügiger Weise meine Arbeit. Herr Dr. Peter Volk (München) stellte mir schon bald nach der Themenwahl seine den Darstellungen Ludwigs XIV. geltende Materialsammlung zur Verfügung und ließ mir auch späterhin vielfältige Hilfe zuteil werden. Kurz vor Abschluß des Manuskripts, im Sommer 1978, gab mir Madame Geneviève Bresc-Bautier (Paris) wertvolle Hinweise und eröffnete mir auch den Zugang zu den Dossiers des Département des Sculptures des Louvre. In der großen Zahl jener, die mir mit Auskünften und Hinweisen behilflich waren, möchte ich mit Dank namentlich nennen: Mr. Geoffrey de Bellaigue, London; Herrn Dr. F.A.Brekelmans, Breda; Dr.Andrew S.Ciechanowiecki, London; Monsieur Louis-Henri Collard, Paris; Monsieur Edmond Courty, Châtillon-sous-Bagneux +; Herrn Dr. Georg Daltrop, Rom; Monsieur Jacques Dupont, Paris; Herrn Dr. Dietrich Feldmann, Hamburg; Monsieur Jean Feray, Paris; Monsieur Jean-René Gaborit, Paris; Frau Dr.Willy Halsema-Kubes, Amsterdam; Monsieur François Heim, Paris; Herrn Prof.Dr.Klaus Herding, Hamburg; Mr.Terence W.I. Hodgkinson, London; Madame Simone Hoog-Virault, Versailles; Madame Françoise und Monsieur Bertrand Jestaz, Paris; Monsieur Hubert Landais, Paris; Monsieur Robert de Micheaux,

Lyon; Herrn Dr.Hans Mielke, Berlin; Dr.Jennifer Montagu, London; Madame Françoise de la Moureyre-Gavoty, Paris; Monsieur Pierre Quarré, Dijon; Herrn Dr.Martin Raumschüssel, Dresden; Monsieur Pierre Rosenberg, Paris; Monsieur Francis Salet, Paris; Monsieur Paul Salmon, Paris; Monsieur François Souchal, Paris; Herrn Prof.Dr.Hanns Swarzenski, Boston/München; Herrn Dr.Christian Theuerkauff, Berlin; Monsieur Jacques Thirion, Paris; Madame Marie-Claude Valaison, Perpignan; Comte Patrice de Vogüé, Vaux-le-Vicomte; Herrn Dr.Hans Robert Weihrauch, München.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst gewährte mir - vornehmlich dank der Fürsprache der Herren Professoren Willibald Sauerländer und André Chastel - für den Zeitraum von fast zwei Jahren ein Frankreichstipendium. Im Jahr des Dissertationsabschlusses erhielt ich ein Stipendium der Universität München nach dem Graduiertenförderungsgesetz.

Meinen Eltern sage ich allen Dank für die beständige und verständnisvolle Förderung meines Studiums und besonders der Dissertation. Deren Abschluß ermöglichten erst die Hilfe und der Zuspruch meiner Frau. Ihnen sei die Arbeit gewidmet.

E I N L E I T U N G

Desjardins' Leben und Werk werden bereits ein Jahr nach dem Tod des Bildhauers eingehend gewürdigt: Guillet de Saint-Georges, "historiographe de l'Académie royale de peinture et de sculpture", verliert am 5. Dezember 1695 einen ausführlichen Nachruf, der zum Teil wohl noch auf Desjardins' eigenen Mitteilungen wie auf den Angaben seiner Familie beruht.¹⁾ Da zahlreiche Details der Vita durch später aufgefundene Dokumente bestätigt werden, erscheinen die Darlegungen äußerst zuverlässig; das gilt etwa für die Auskünfte über Desjardins' Herkunft und Ausbildung, aber auch für die Datierung einzelner Skulpturen. In dem "Mémoire historique" sind bereits alle wichtigeren Arbeiten Desjardins' genannt; die neuere Forschung konnte Guillets Werkliste nur geringfügig ergänzen.

Die Desjardins-Biographie Guillet de Saint-Georges' gelangte erst 1854 zur Veröffentlichung; augenscheinlich wurde das in den Archiven der damaligen Kunstakademie verwahrte Manuskript von früheren Autoren nicht konsultiert. So besitzen die Auskünfte aller vor der Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen Publikationen weit geringeren Wert. Noch während des 17. Jahrhunderts werden einige Arbeiten des Bildhauers in den Paris-Führern besprochen: Le Maire und Brice beschreiben die Planung und Ausführung des Denkmals auf der Place des Victoires, berichten u.a. von der Madonna der Sorbonne-Kapelle wie von dem Relief an der Porte Saint-Martin. Die Guidenliteratur des 18. Jahrhunderts nennt weitere Werke, behandelt sie aber nur flüchtig. Deutlich tritt die Tendenz zutage, bei Gemeinschaftsaufträgen - wie dem Fassadenschmuck von Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers oder den Bildwerken des Collège des Quatre Nations - nur Desjardins' Namen anzugeben und ihm allein die Skulpturen zuzuschreiben; die übrigen Bildhauer aber, die den Autoren weniger bekannt sind, bleiben unerwähnt.

Auch die Angaben der Künstlerlexika und Biographien des 18. Jahrhunderts unterscheiden sich nur wenig voneinander: neben dem Monument der Place des Victoires und der Reiter-

statue von Lyon werden zumeist dieselben Skulpturen in Paris und Versailles aufgezählt.²⁾ Erst Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, der 1788 die ausführlichste aller gedruckten Würdigungen des 18. Jahrhunderts gibt, fügt dem Kanon weitere Arbeiten hinzu³⁾; doch schreibt er z.B. die Statuen der vier Tugenden in der Eglise des Minimes zu Unrecht Desjardins zu. Auch enthält der Überblick einige gravierende Irrtümer, die darauf schließen lassen, daß Dézallier d'Argenville nicht die Biographie Guillet de Saint-Georges' hinzuzog.⁴⁾ Die Autoren des 18. Jahrhunderts lassen somit Desjardins zwar nicht unbeachtet, beschränken sich aber doch auf eine weitgehend gleichlautende Besprechung der Place des Victoires und auf die bloße Nennung einiger anderer Arbeiten: Desjardins zählt nicht zu jenen Bildhauern, die - wie Pierre Puget - eine Diskussion der Kunstschriftsteller auslösen. Charakteristisch ist auch die Einstellung Alexandre Lenoirs, der sich weniger für die Werke des Barock als für die des Mittelalters und der Renaissance einsetzte: wohl eher aus historischem Interesse rettete Lenoir 1793 die Bronzereliefs der Place des Victoires vor der Zerstörung; doch 1799 veräußerte er Desjardins' Sorbonne-Madonna zusammen mit anderen Barockskulpturen, um den Giebel des Schlosses von Anet erwerben zu können.

Im Rahmen der archivalischen Forschungen und Veröffentlichungen zur neueren Kunst, die gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich einsetzen, werden 1854 die "Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture" herausgegeben: die Desjardins-Biographie Guillet de Saint-Georges' liegt nun im Druck vor. Ab 1875 publiziert Anatole de Montaiglon die "Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture", die vor allem über Desjardins' Funktionen an der königlichen Kunstakademie berichten. Weiteres Material zur Biographie des Bildhauers wird 1867 von Auguste Jal, 1873 von Jules-Joseph Guiffrey und 1874/75 von Benjamin Fillon bekannt gemacht; freilich handelt es sich hier um Beiträge von recht geringer Bedeutung. Im gleichen Jahrzehnt veröffentlichen

Rombouts und van Lerijs den zweiten Band der "Ligieren" der Antwerpener St.Lukas-Gilde, die Guillet de Saint-Georges' Angabe bestätigen, Desjardins sei in Antwerpen Lehrling des älteren Pieter Verbruggen gewesen.

Von einer eigentlich kunsthistorischen Beschäftigung mit Desjardins' Werken läßt sich erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts sprechen. Der Anstoß geht bezeichnenderweise von einer Publikation über Antoine Coysevox aus, dessen Werk als Inbegriff französischer Barockskulptur galt und somit größeres Interesse fand als das des gebürtigen Flamen Desjardins⁵⁾: in der äußerst kritischen Auseinandersetzung mit Henry Jouins Coysevox-Monographie⁶⁾ weist Louis Courajod 1884 nach, daß die Büste des Pierre Mignard eine Arbeit Martin Desjardins' darstellt. Erstmals werden nun auch einige Stilmerkmale seiner Skulpturen benannt. Courajods Analyse trug wohl maßgeblich dazu bei, daß die kunsthistorische Literatur in der Beschäftigung mit Desjardins' Oeuvre stets die Mignard-Büste hervorhebt und ihr gelegentlich fast enthusiastische Worte zuteil werden läßt.⁷⁾

1888 veröffentlicht Arthur-Michel de Boislisle die grundlegende Studie "Notices historiques sur la place des Victoires et sur la place de Vendôme": erstmals stehen nun Desjardins' Königsdenkmäler im Mittelpunkt der Forschung. Der überwiegend historisch ausgerichtete Aufsatz, der Fragen von Stil, Typus und Ikonographie kaum berücksichtigt, verdeutlicht an Hand einer äußerst umfangreichen Materialsammlung die Stellung des Monuments der Place des Victoires in der Folge der Denkmäler Ludwigs XIV. Ebenfalls archivalisch orientiert ist der 1903 erschienene Aufsatz Léon Galles über Desjardins' Reitermonument in Lyon.

Die Untersuchungen zur französischen Skulptur des 17. Jahrhunderts werden durch den 1906 erschienenen "Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV" auf eine solide Grundlage gestellt: Stanislas Lami sichtet die bisherigen Veröffentlichungen und wertet auch die von Jules-Joseph Guiffrey ab 1881 publizierten

"Comptes des Bâtimens du Roi" erstmals systematisch aus. So kann Lami z.B. die in königlichem Auftrag geschaffenen Skulpturen Desjardins' mit festen Daten verbinden. Der 1910 in Thieme-Beckers Künstlerlexikon erschienene Artikel E. de Taeyes erbringt gegenüber Lami - mit Ausnahme zahlreicher Fehler - keine neuen Ergebnisse. In der 1919 von Albert-Erich Brinckmann veröffentlichten Geschichte der Barockskulptur sind dem Werk Martin Desjardins' nur wenige Zeilen gewidmet; für andere Künstler des französischen 17. Jahrhunderts hingegen trifft Brinckmann wichtige Feststellungen stilistischer Art.

Die zwanziger Jahre stellen einen bedeutenden Abschnitt in der Erforschung der unter Ludwig XIV. tätigen Bildhauer dar. André Michel veröffentlicht 1922 den ersten ausführlichen Überblick über die französische Skulptur des 17. Jahrhunderts; freilich läßt Michel zumeist nur kurze Biographien einzelner Künstler aufeinander folgen. Namentlich geht der Autor auf die Bronzereliefs des Denkmals der Place des Victoires ein: ihnen war spezielles Interesse zuteil geworden, da Georg V. von England 1914 fünf zuvor unbekannte Medaillons dem Louvre geschenkt hatte. - Auch erscheinen in den zwanziger Jahren grundlegende Monographien zu den zwei bedeutendsten Bildhauern der Hofkunst Ludwigs XIV. Während Georges Keller-Dorians 1920 veröffentlichtes Werk über Coysevox, das sich auf den Oeuvre-Katalog beschränkt, vorwiegend historisch-dokumentarisch ausgerichtet ist, geht die 1928 von Pierre Francastel publizierte Arbeit über Girardon in dem einleitenden Essay u.a. auf Probleme der Ikonographie, der Antikenrezeption und des Verhältnisses der Skulptur zur Malerei ein. Dieselben Fragen erörtert Francastel auf breiterer Basis in dem 1930 erschienenen Werk "La Sculpture de Versailles"; im Zusammenhang mit den bildhauerischen Entwürfen Le Bruns erfährt dort auch Desjardins' Diana eine knappe Würdigung.

Zur gleichen Zeit erschließt Ragnar Josephson der Forschung wichtiges Material: der schwedische Forscher lenkt die Aufmerksamkeit auf Osvald Siréns Edition der Reiseberich-

te Nicodemus Tessins d.J. aus den Jahren 1687/88 und veröffentlicht Auszüge aus der im Stockholmer Reichsarchiv verwahrten Korrespondenz Tessins mit seinem Pariser Agenten Daniel Cronström; in verschiedenen Aufsätzen publiziert Josephson die Zeichnungen des im Stockholmer Nationalmuseum befindlichen Fonds, den namentlich im 18. Jahrhundert Tessin, Hårleman und Cronstedt zusammengetragen hatten. - Unter anderem werden dem Autor bedeutende Beiträge zur Kenntnis der geplanten oder ausgeführten Monumente Ludwigs XIV. verdankt: Josephson erhält an Hand unbekannter Blätter die Planungsgeschichte der Place Vendôme, verweist auf Le Bruns Denkmalsvorhaben in Form eines Felsberges und stellt das Projekt eines Königsplatzes mit Triumphsäule vor. Somit werden die überwiegend auf schriftlichen Quellen basierenden Darlegungen Boislisles nun wesentlich durch graphische Darstellungen ergänzt. 1928 widmet Josephson den Louis XIV-Skulpturen Martin Desjardins' einen längeren Artikel, der sich vor allem auf Tessins und Cronströms Aufzeichnungen stützt. Im Anschluß an Mario Krohn und Andreas Lindblom, die 1922 und 1923 einige Bildwerke Ludwigs XIV. im skandinavischen Bereich besprochen hatten, bezieht Josephson die in Dänemark und Schweden befindlichen Exemplare in den Versuch ein, die unterschiedlichen Reiterstatuetten Ludwigs XIV. zu gruppieren und verschiedenen Künstlern, vornehmlich auch Desjardins, zuzuweisen. Doch können die Zuschreibungen nicht überzeugen; z.T. werden sie später von Peter Volk widerlegt.

Von einigen kurzen Arbeiten abgesehen⁸⁾, befaßt sich erst 1945/46 erneut eine Publikation mit Desjardins' Oeuvre: Louis Réau veröffentlicht in einer summarischen Studie, die speziell einigen angeblichen Modellen zum Standbild der Versailler Orangerie gilt, eine heute in Washington befindliche Marmorstatuette Ludwigs XIV. als authentisches Werk des Martin Desjardins. Dieselbe Skulptur wird 1968 ausführlich von Ethlyne und Germain Seligman besprochen - jedoch handelt es sich um eine Fälschung geringer Qualität, die das Desjardins-Bild der kunsthistorischen Forschung belastet und verzerrt. Dennoch ist es das Verdienst des 1968 erschienenen

Aufsatzes, auf Grund der Hinweise Jennifer Montagus erstmals den Versuch einer typologischen Einordnung der durch die Versailler Marmorstatue vertretenen Komposition unternommen zu haben. - Während der von Ethlyne und Germain Seligman verfaßte Artikel insgesamt eher die Umriss des Oeuvres Martin Desjardins' verunklärt, leistet die 1966 veröffentlichte Studie Peter Volks, die vorrangig den Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd gilt, aber auch die Standbilder des Königs berücksichtigt, eine differenzierte Abgrenzung der einzelnen Typen.⁹⁾ So ergeben sich auch für Desjardins' Werk wichtige Feststellungen.

Es ist eines der hauptsächlichen Ziele der Dissertation, Desjardins' Arbeiten im Katalog detailliert zu erfassen; besondere Bedeutung kommt hier dem Bereich der Bauskulptur zu, der eine eingehende Prüfung des jeweiligen Anteils der einzelnen Bildhauer erforderlich macht. Der Textteil dagegen beschränkt sich - mit Ausnahme des der Biographie gewidmeten Einleitungskapitels - vorwiegend auf die Erörterung der Königsdenkmäler, die schon in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich Desjardins' Ansehen ausmachten. Namentlich das dem Hauptwerk des Bildhauers - dem Monument der Place des Victoires - geltende Kapitel enthält umfangreichere ikonographisch-typologische Untersuchungen, die gelegentlich über die Grenzen einer bloßen Künstlermonographie hinausführen.^{9a)} Dieses Vorgehen mag sich aus der Tatsache rechtfertigen, daß gerade in der Hofkunst Ludwigs XIV. der jeweilige Werkkomplex dominierend im Vordergrund steht, während der Künstlerindividualität selbst ein vergleichsweise geringer Stellenwert zugemessen wird. Auch hat die auf biographische und stilistische Fragen ausgerichtete Forschung bislang solche Probleme eher vernachlässigt.

B I O G R A P H I E

Die kunstgeschichtliche Literatur setzte die Geburt Martin van den Bogaerts genannt Desjardins traditionell gegen 1639/1640 an.¹⁰⁾ Neuere Forschungen ergaben jedoch, daß Martin van den Bogaert bereits am 11. November 1637 in einer römisch-katholischen Kirche zu Breda getauft wurde.¹¹⁾ Künstler sind in der Familie nicht nachzuweisen. Der Vater, Jacob Janssen oder Jacob van den Bogaert genannt, war ein nicht unvermögender Hutmacher, der erst 1634 das Bürgerrecht in Breda erworben hatte.¹²⁾ Einer der Brüder des Martin van den Bogaert wurde gleichfalls Hutmacher¹³⁾; ein weiterer Bruder bekleidete die hohe Stellung eines Ratssekretärs in Brüssel.¹⁴⁾ - Im Kampf zwischen Spanien und der Republik der Vereinigten Niederlande war Breda während des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts von der katholischen wie von der protestantischen Partei mehrfach eingenommen worden. Die Eroberung 1637 durch den Oranier Frederik Hendrik wurde im Frieden zu Münster 1648 endgültig besiegelt. Fortan zählte Breda zu den Generalitätslanden, jenen an die Republik gefallenen Teilen des katholischen Brabant, die unmittelbar den Generalstaaten unterstanden.¹⁵⁾ Der politischen Lage zum Trotz blieben jedoch Bredas enge Beziehungen zu den spanischen Niederlanden bestehen; vornehmlich dem nah gelegenen Antwerpen war Breda wirtschaftlich wie kulturell weiterhin verbunden. Demgemäß trat Martin van den Bogaert seine Bildhauerlehre in Antwerpen an; in dem üblichen Lehrlingsalter wurde er 1651/52 als Schüler Pieter Verbruggens d.Ä. in die Liggeren der St.Lukas-Gilde eingetragen.¹⁶⁾ Antwerpens Bedeutung als Handelsmetropole war zwar seit dem beginnenden 17. Jahrhundert stark zurückgegangen, doch behauptete die Stadt ihre Stellung als künstlerisches Zentrum der südlichen Niederlande. Namentlich der intensiven Rekatholisierung wegen fielen den Bildhauern umfangreiche Aufgaben im sakralen Bereich zu. Hieraus erwuchsen die künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten, auch ungewöhnlich große Aufträge zu übernehmen: bezeichnenderweise mußte das protestantische

Amsterdam die skulpturale Dekoration des Rathauses dem führenden Bildhauer Antwerpens, Artus Quellinus d.Ä., überantworten, der allein der Aufgabe gewachsen zu sein schien.¹⁷⁾

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, schon bald nach dem Tode Rubens' und van Dycks, beanspruchte somit die Bildhauerei in Antwerpen den künstlerischen Primat; in den nördlichen Niederlanden dagegen spielte zur gleichen Zeit die weitgehend auf den Grabmalsbereich beschränkte Skulptur nur eine untergeordnete Rolle. Martin van den Bogaerts Lehrer Pieter Verbruggen d.Ä., der Schwager des älteren Artus Quellinus, leitete eines der bedeutendsten Bildhauerateliers in Antwerpen. Dort wurden in erster Linie kirchliche Ausstattungsgegenstände in Holz, Stein und Marmor geschaffen. Indessen erwähnen die Quellen keine Bronzearbeiten; ohnedies fertigten die Antwerpener Bildhauer des 17. und 18. Jahrhunderts nur selten metallgegossene Werke.

Nach Aussage Guillet de Saint-Georges wurde Martin van den Bogaert vier Jahre lang unter Pieter Verbruggen d.Ä. ausgebildet; das entspricht der durchschnittlichen Länge einer Lehre. Einzelnes ist über die Jahre zwischen 1651 und 1655 nicht bekannt; auch die anschließende Tätigkeit des Bildhauergesellen liegt im Dunkeln.¹⁸⁾ Guillet de Saint-Georges berichtet, vornehmlich wegen Streitigkeiten mit seiner Stiefmutter habe Martin van den Bogaert den Entschluß gefaßt, auf die Unterstützung des Vaters zu verzichten und die Niederlande zu verlassen.¹⁹⁾ Anfangs sei es sein Plan gewesen, über England nach Frankreich zu gehen²⁰⁾; von Calais aus aber habe er sich direkt nach Paris begeben, wo er mit wenig Geld und ohne jede Kenntnis des Französischen eingetroffen sei; das Jahr der Ankunft nennt Guillet nicht. In der Wahl des Gastlandes folgte Martin van den Bogaert zahlreichen Künstlern flämischer Herkunft, die nach Frankreich gezogen waren, um dort vorübergehend zu arbeiten oder auch ganz Fuß zu fassen; so hatte die Kolonie der niederländischen Künstler, die vorwiegend aus Malern und Kunsthandwerkern - wie zum Beispiel Teppichwirkern - bestand, bereits unter Ludwig XIII. in Paris eine eigene Bruderschaft gebildet.²¹⁾ Auch einige bedeutendere

flämische Bildhauer waren während der Regentschaft Mazarins in Frankreich tätig²²⁾: die Brüder Gaspard und Balthasar Marsy²³⁾ sowie Claude Lestocart²⁴⁾ stammten aus den grenznahen Städten Cambrai und Arras, die 1678 bzw. 1659 dem französischen Territorium einverleibt wurden; die Bildhauer Philippe de Buyster²⁵⁾, Johannes Cardon²⁶⁾ und Gerard van Opstal²⁷⁾ waren in Antwerpen tätig gewesen, ehe sie nach Paris gingen. Martin van den Bogaert wurde wahrscheinlich an einen flämischen Künstler empfohlen, vielleicht an Gerard van Opstal, der in seiner Eigenschaft als Kunstagent ständig mit Antwerpener Händlern korrespondierte. Guillet de Saint-Georges schreibt, daß Martin van den Bogaert zunächst unter Jacques Houzeau an dem Portikus des Schlosses von Vincennes arbeitete (Kat.Nr.I), um darauf "avec beaucoup de succès" zu Gerard van Opstal überzuwechseln, der an demselben Bau Skulpturen ausführte. Eventuell könnte Guillet die Reihenfolge verwechseln, zumal Houzeau und van Opstal etwa zur gleichen Zeit, gegen 1659/60, in Vincennes tätig waren. Zumindest ist zu vermuten, daß Gerard van Opstal sich des jungen Bildhauers aus Antwerpen annahm.

In unmittelbarem Anschluß an die Arbeiten in Vincennes führte Martin van den Bogaert gegen 1660 gemeinsam mit Jacques Buirette sowie Gaspard und Balthasar Marsy die Treppenhausdekoration im Pariser Hôtel Aubert de Fontenay (Kat.Nr.II) aus. Annähernd gleichzeitig entstanden die Skulpturen des Hôtel de Beauvais (Kat.Nr.III). Erstmals arbeitete Martin van den Bogaert dort als selbständiger Bildhauer, wenngleich er noch nicht den Rang eines Freimeisters besaß: erst zwischen Juli und Ende September 1661 wurde er unter dem Namen Desjardins in die Pariser St. Lukas-Akademie, die Organisation der Zunft aufgenommen²⁸⁾, die gegenüber der königlichen Kunstakademie nur untergeordnete Bedeutung besaß. Zur gleichen Zeit, am 24. September 1661, schloß Martin van den Bogaert den Heiratskontrakt mit Marie Cadaine²⁹⁾, der Tochter eines wohlhabenden Tuchhändlers, der dem Künstler Unterkunft gewährte.³⁰⁾ Der Bruder der Braut übte ebenfalls den Bildhauerberuf aus.³¹⁾ Der Bräutigam, "maître sculpteur et peintre"

genannt³²⁾, signierte den Vertrag als "Martinus Deschardins". An der Zeremonie nahmen als Freunde des Künstlers vier Bildhauer teil: Jacques Houzeau, nach Guillet de Saint-Georges' Aussage Desjardins' erster Meister in Paris, war im gleichen Jahr mit Desjardins zusammen in Ste-Cathérine-du-Val-des-Ecoliers tätig (Kat.Nr.V) und übernahm auch später gemeinsam mit ihm verschiedene Aufträge³³⁾; Nicolas Briquet ist vermutlich mit dem Holzschnitzer Noël Briquet identisch, der mit Desjardins gelegentlich zusammenarbeitete³⁴⁾; David Bertrand³⁵⁾ und Daniel Métayer³⁶⁾ lassen sich als Künstler nicht näher fassen. Während Houzeau schon auf eine längere Laufbahn zurückblicken konnte, waren die drei übrigen Bildhauer erst zwischen 1657 und 1660 Mitglieder der Pariser St. Lukas-Gilde geworden. Auffallenderweise bewegte sich Desjardins keineswegs in einem ausgeprägt niederländischen Milieu, ganz im Gegensatz zu anderen Künstlern flämischer Abstammung, die vorwiegend unter Niederländern verkehrten.³⁷⁾ Dem entspricht die frühzeitige Französisierung des Namens.

Anfangs lebten Martin Desjardins und Marie Cadaine im Haus der Schwiegereltern in der rue des Cimetières bei St-Nicolas-des-Champs. Noch vor Anfang 1665 zog das Paar in die nah gelegene rue Pastourelle.³⁸⁾ Dort waren auch andere Bildhauer ansässig: in der rue des Gravilliers zum Beispiel, der westlichen Verlängerung der rue Pastourelle, wohnten Jacques Houzeau³⁹⁾ und Laurent Magnier⁴⁰⁾, mit denen Desjardins verschiedentlich gemeinsam tätig war. - Wohl im Jahr 1664 wurde der künftige Alleinerbe Jacques geboren⁴¹⁾; ein älterer Sohn, von dem Guillet de Saint-Georges berichtet, überlebte dagegen den Vater nicht.⁴²⁾

Wie der Biograph überliefert, verzichtete Desjardins der Heirat wegen auf einen längeren Italienaufenthalt.⁴³⁾ Stattdessen entfaltete er in Paris eine umfangreiche Tätigkeit. Während der sechziger Jahre führte Desjardins eine große Zahl verschiedener Werke aus, die alle als verloren gelten müssen; allein Guillet de Saint-Georges' Lebensbeschreibung bietet einzelne Anhaltspunkte. Vermutlich 1661 arbeitete Desjardins am Schloß von Isle-Adam (Kat.Nr.VIII); wie vorher schon war

er auch dort auf dem Gebiet der Bauplastik tätig, die überwiegend dekorative Aufgaben bot - "car il excelloit dans les ornements", wie Guillet de Saint-Georges schreibt. Wohl von der zweiten Hälfte des Jahres 1661 an schuf Desjardins gemeinsam mit Jacques Houzeau und Laurent Magnier die Statuen und Reliefs der Fassade von Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (Kat.Nr.V); auch hier handelt es sich um Steinskulpturen in architektonischem Zusammenhang. Wohl im gleichen Jahr entstanden die hölzernen Figuren einer in derselben Kirche errichteten Kapellenschränke (Kat.Nr.VI). Die Anfertigung kirchlichen Mobiliars war Desjardins gewiß aus seiner Antwerpener Lehre vertraut; später folgten eine Kanzel (Kat. Nr.VII) und ein Tabernakel (Kat.Nr.IX), ebenfalls in Holz geschnitzt. Zudem arbeitete Desjardins in Terrakotta und Stuck, wie die Noli me tangere-Gruppe (Kat.Nr.XI) und die Benediktus-Statue (Kat.Nr.X) zeigen. Im Jahrzehnt zwischen 1660 und 1670 schuf Desjardins ferner zumindest zwei Grabmäler geringerer Größe (Kat.Nr.IV und XVI sowie eventuell Kat.Nr.LIX). Als Meister der St. Lukas-Akademie war er somit während der sechziger Jahre ausschließlich in kirchlichem oder privatem Auftrag tätig, fertigte Skulpturen in den verschiedensten Materialien, arbeitete aber offensichtlich nicht in Bronze.

Gegen 1670/71 zeichnete sich ein entscheidender Wandel ab.⁴⁴⁾ Am 28. März 1671 wurde Martin Desjardins zum Mitglied der königlichen Maler- und Bildhauerakademie ernannt⁴⁵⁾; als "morceau de réception" präsentierte er ein die Krönung des Herkules darstellendes Relief (Kat.Nr.XV), an dem er gewiß seit 1670 gearbeitet hatte. Da Desjardins bereits Mitglied der St.Lukas-Akademie war und ein qualitätvolles Werk vorlegen konnte, wurde er von den üblichen Aufnahmegebühren befreit. Kennzeichnenderweise erhielt Desjardins 1670 zugleich mehrere Aufträge Ludwigs XIV. und Jean-Baptiste Colberts, des mächtigen Ministers und Kunstintendanten. In diesem Jahr arbeitete er am Modell des von Colbert projektierten Triumphbogens im Faubourg St-Antoine (Kat.Nr.XII) und begann auch vier Statuen an der Gartenfassade des Versailler Schlosses (Kat.Nr.XIII).

Ferner konnte Desjardins 1670 bereits zwei Figuren (Kat. Nr.XVII) am Pariser Collège des Quatre Nations vollenden, dessen Kommission unter der Leitung Colberts stand; bis zum Jahr 1677 führte Desjardins den Großteil der Skulpturen der Kapelle aus (Kat.Nr.XVII-XX). Hier läßt sich eine Erscheinung fassen, die zwar nicht auf die Epoche Ludwigs XIV. beschränkt, dort aber im Extrem ausgebildet ist: Die bedeutenden Aufträge wurden auf mehrere Künstler verteilt, die sich zu einer Equipe zusammenschlossen. Wahrscheinlich bildeten sich dadurch feste Gruppen heraus: Beispielsweise war Desjardins am Schloß Clagny (Kat.Nr.XXXVII) wie am Dôme des Invalides (Kat.Nr.XXXVIII-XXXIX und XLIX/L) zwischen 1675 und 1680 gemeinsam mit Etienne Le Hongre, Noël Jouvenet und Pierre Mazeline beschäftigt; ohnehin arbeitete Desjardins am häufigsten mit dem fast zehn Jahre älteren Le Hongre zusammen. So beteiligte sich Desjardins in wichtiger Funktion an den umfangreichen Aufgaben, die der Skulptur während der siebziger Jahre gestellt wurden: Desjardins war in Versailles⁴⁶⁾ wie am Bâtiment du Val in St-Germain-en-Laye (Kat.Nr.XXXVI) tätig und skulptierte eines der Reliefs an der Porte St-Martin (Kat.Nr.XXXV), die die Stadt Paris den königlichen Bildhauern in Auftrag gegeben hatte. Demnach stand die steinerne Bauplastik, der Desjardins sich schon in den Jahren um 1660 gewidmet hatte, ganz im Vordergrund. Doch übernahm Desjardins auch, in Gemeinschaft mit anderen Bildhauern, mehrere Arbeiten in Blei; wenngleich wohl eine königliche Gießerei die Ausführung der Gruppen besorgte, die den Park in Versailles zu schmücken hatten (Kat.Nr.XXVII/XXVIII). Zugleich begann Desjardins' akademische Karriere: schon einundeinhalb Jahre nach seiner Aufnahme in die Akademie, am 1. Oktober 1672, wurde er "Professeur adjoint"; am 27. Juli 1675 erfolgte die Ernennung zum Professor.⁴⁷⁾ Damit war Desjardins bereits in eines der höheren Akademieämter aufgestiegen. Weitere Nachrichten sprechen von den engen Beziehungen, die Desjardins zumindest von 1671 an zu den führenden Künstlern des Hofes unterhielt. Am 10. Oktober 1671 nahm er als Pate an der Taufe

einer Tochter François Girardons teil.⁴⁸⁾ 1672 fungierte er als Strohmann Charles Le Bruns⁴⁹⁾: als Desjardins am 19. Oktober des Jahres angeblich im eigenen Namen ein Haus erwarb, handelte er nur im Auftrag des hochgestellten Kanzlers und Rektors der Akademie, der seinen ansehnlichen Immobilienbesitz auch in anderen Fällen durch vorgeschobene Käufer erweiterte.⁵⁰⁾ In jener rue Neuve-des-deux-Portes, in der das auf Le Brun überschriebene Haus lag, hatte Desjardins kurz zuvor selbst ein Grundstück erworben und sogleich bebauen lassen. Zwischen 1672 und 1673 zog Desjardins, der bisher in der rue Pastourelle gelebt hatte, in das Haus ein.⁵¹⁾ In der rue Neuve-des-Deux-Portes wohnten auch der Maler Gabriel Blanchard, dem Desjardins verschiedentlich finanziell zur Seite stand⁵²⁾, wie der aus Rom gebürtige Bildhauer Jean-Baptiste Tubi, der eine Nichte Charles Le Bruns geheiratet hatte. Desjardins' unmittelbarer Grundstücksnachbar in der Straße war der Bildhauer Jean Raon; am 3. Mai 1674 kaufte ihm Desjardins den Bauplatz ab⁵³⁾ und errichtete dort unverzüglich ein Mietsgebäude. So manifestiert sich der wachsende Wohlstand Desjardins', der jetzt als zweifacher Hausbesitzer gelten konnte; 1687/88 sollte ein drittes Haus folgen.⁵⁴⁾

Die siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts sind als entscheidende Epoche in Desjardins' Biographie anzusehen. Es gelang ihm, sich gegenüber der Großzahl jener Bildhauer zu qualifizieren, neben und mit denen er von 1670 an meist in königlichem Auftrag tätig war. Das zeigt sich an der Marmorstatue der Diana (Kat.Nr.XXXI), die als eine der vierundzwanzig Figuren der "Grande Commande" nach 1674 begonnen und gegen 1681 aufgestellt wurde: Desjardins' Skulptur kann als einer der herausragendsten Arbeiten der Serie gelten. Auch die in der Mitte der siebziger Jahre geschaffene Marmorbüste Pierre Mignards (Kat.Nr.XXXIV) stellt die künstlerische Unabhängigkeit unter Beweis, die Desjardins in jenen Jahren erlangte; innerhalb der französischen Bildhauerei bedeutet das Porträt ein Novum, da hier erstmals der Typus der Künstlerbüste konsequent ausgebildet wird.

In das Jahr 1679 fiel ein Ereignis, das Desjardins' künftiges Wirken nachhaltig bestimmte: Der Künstler erhielt von François de La Feuillade den Auftrag zu einem Königsdenkmal, dem der späteren Place des Victoires (Kat.Nr.XLV). So muß er damals bereits in hohem Ansehen gestanden haben. Fortan beschäftigte sich der Bildhauer in erster Linie mit den monumentalen Darstellungen Ludwigs XIV. Die Denkmalarbeiten nahmen alle Kräfte in Anspruch, denn Desjardins konnte sich nicht auf den Apparat der im Dienst des Herrschers stehenden Künstler und Handwerker stützen, da es sich hier nicht um königliche Aufträge handelte. Vielmehr mußte er selbst ein Atelier mit geeigneten Spezialisten organisieren, um den Guß der Skulpturen in eigener Regie durchzuführen. So richtete er schon im Frühjahr 1679 seine Werkstatt im Hôtel de La Feuillade ein. Es ist ungewiß, wann Desjardins die Technik des Bronzegusses erlernte und die notwendigen Erfahrungen erwarb; zumindest besaß er wohl gegen Ende der siebziger Jahre den Ruf eines bewährten Fachmanns, da ihm 1678 die metallenen Basen und Kapitelle einer Grabmalarchitektur übertragen wurden, während das Marmormonument selbst zuvor zwei anderen Bildhauern in Auftrag gegeben worden war (Kat. Nr.XLIII).

Durch die Arbeit an dem Denkmal auf der Pariser Place des Victoires, das während der siebenjährigen Ausführung mehrfach Veränderungen und Erweiterungen erfuhr, hatte sich Desjardins einen bedeutenden Namen geschaffen.⁵⁵⁾ Freilich galt der Beifall vorrangig der technischen Bewältigung; denn niemals zuvor war in Frankreich ein Bronzewerk solchen Ausmaßes realisiert worden. Schon bald nach Abschluß des Place des Victoires-Monumentes, in den Jahren 1687/88, wurde er mit zwei weiteren Denkmälern betraut; die für Lyon und Aix bestellten Reiterstatuen beschäftigten Desjardins bis zu seinem Tod im Jahr 1694 (Kat.Nr.LIII/LIV). Um den Anforderungen entsprechen zu können, pachtete er 1688 einen Platz nahe der Porte de Richelieu, auf dem er eine Gußwerkstatt errichtete. Er selbst verließ die rue Neuve-des-deux-Portes und

mietete ein dem Atelier benachbartes Haus in der rue St-Marc.⁵⁶⁾ Auf die Genehmigung des Königs hin bezog Desjardins Anfang der neunziger Jahre ein Appartement im Louvre.⁵⁷⁾ Dort richtete er auch eine kleine Gießerei ein, behielt aber das geräumige Atelier an der Porte de Richelieu bei.⁵⁸⁾

Während der Beschäftigung mit den Königsmonumenten nahm Desjardins nur selten andere Aufträge an; meist handelte es sich um herausragende Arbeiten. Schon seit 1681 beteiligte er sich nicht mehr an den umfassenden Skulpturenzyklen, die auf königlichen Befehl entstanden; denn dort fiel jedem Künstler nur eine begrenzte Aufgabe zu. Als Ausnahme ist der Entwurf zur Statue Karls des Großen anzusehen (Kat. Nr.LI). Freilich stellt die für den Dôme des Invalides bestimmte Figur gemeinsam mit ihrem Pendant, der von François Girardon übernommenen Statue Ludwigs des Heiligen, die wichtigste Skulptur des Programms dar. - Zwei weitere Male arbeitete Desjardins direkt mit François Girardon zusammen, der im Unterschied zu Desjardins eine verantwortliche Position in den königlichen Unternehmungen einnahm und als erster Bildhauer des Hofes galt. Gegen 1690 schufen beide Künstler gemeinsam die posthume Büste der Königin Marie-Thérèse (Kat.Nr.LV); 1693 begannen Girardon und Desjardins das Grabmal des Ministers François-Michel Le Tellier de Louvois (Kat.Nr.LVIII). Hier wie dort beanspruchte Girardon die eigentliche Leitung. Zudem führte Desjardins während der achtziger und frühen neunziger Jahre im eigenen Namen zwei größere Marmorskulpturen aus: die sitzende Madonna der Sorbonne-Kirche (Kat.Nr.LII) und die Büste des Kunstintendanten Edouard Colbert de Villacerf (Kat. Nr.LVII). Der Auftrag zur Villacerf-Büste bedeutete eine Auszeichnung des Akademiebildhauers Desjardins, da Villacerf auch Protektor der "Académie royale de peinture et de sculpture" war. Inzwischen hatte Desjardins' dortige Laufbahn ihren Fortgang genommen. Nachdem er am 21. Dezember 1681 zum "Recteur adjoint" ernannt worden war, erwarb er sich 1683 große Verdienste um die Akademie, als er den neuen Protektor Louvois

durch die Akademie führte und ihn für eine Erhöhung des Etats gewinnen konnte.⁵⁹⁾ Am 27. Juli 1686, vier Monate nach der aufsehenerregenden Enthüllung des Monuments auf der Place des Victoires, erfolgte die Bestellung zum "Recteur".⁶⁰⁾ Damit nahm Desjardins eines der vier höchsten Akademieämter ein, denen nur die Positionen des "Directeur" und des "Chancelier" übergeordnet waren.⁶¹⁾ Am 7. Dezember des gleichen Jahres verlas Guillet de Saint-Georges seine Beschreibung des von Desjardins 1671 vollendeten Aufnahme-⁶²⁾

Ohne ein Testament aufgesetzt zu haben, starb Martin Desjardins siebenundfünfzigjährig am 2. Mai 1694 in seiner Wohnung im Louvrehof.⁶³⁾ Am 4. Mai 1694 wurde sein Leichnam in Saint-Germain-l'Auxerrois - der Pfarrkirche des Louvre - beigesetzt⁶⁴⁾, wo zahlreiche Hofkünstler ihre Grabstätte erhalten hatten.⁶⁵⁾ Kein skulpturales Epitaph schmückte das Grab, dessen Inschrift nicht überliefert ist. Desjardins' Herz wurde am 8. Mai 1694 in die Kirche St-Laurent überführt und in Anwesenheit von achtzehn Priestern im Gewölbe unter dem Chor beigesetzt.⁶⁶⁾ Vom 7. August 1694 an verfaßte ein Notar das gesetzlich vorgeschriebene Nachlaßinventar.⁶⁷⁾

Martin van den Bogaert-Desjardins kann als der bedeutendste Bildhauer der Niederlande am Hof Ludwigs XIV. angesehen werden. Der künstlerischen Stellung nach ist ihm nur der fünf Jahre ältere Maler Adam-Frans van der Meulen zu vergleichen⁶⁸⁾, der ebenfalls einen selbständigen Beitrag zur französischen Kunstgeschichte leistete. Während van der Meulen aber bereits als bewährter Spezialist nach Frankreich berufen wurde, traf der junge van den Bogaert als unbekannter Bildhauergeselle in Paris ein. Freilich konnte er hier sehr rasch eigene Aufträge erlangen und auch Mitglied der Zunft werden; eine vorteilhafte Heirat begünstigte die Einbürgerung in Paris und förderte den sozialen Aufstieg. Desjardins' Pariser Tätigkeit während der ersten zwei Jahrzehnte besitzt geradezu exemplarischen Charakter; ähnlich verlief zum Beispiel auch die Karriere Etienne Le Hongres.⁶⁹⁾ Der als Angehöriger der Zunft nicht im Dienst der Krone stehende Künstler fertigte Hôteldekorationen,

Kirchenausstattungen und Grabmäler. Als die Aufnahme in die Kunstakademie unmittelbar bevorstand, ergab sich die Möglichkeit der Beteiligung an den königlichen Aufträgen; kirchliche Arbeiten mußten nicht länger die Existenz des Bildhauers sichern. Bald auch konnte er den Auftrag des ersten größeren Louis XIV-Denkmals erlangen. Während generell die Arbeiten in Versailles und den übrigen Schlössern des Königs in der ersten Hälfte der achtziger Jahre an Umfang und Bedeutung verloren, erschloß sich Desjardins - mit der Spezialisierung auf den Bronzeuß - ein neues Tätigkeitsfeld; als man von 1685 an mit der Errichtung verschiedener Königsmonumente begann, wurde der auf dem Gebiet der Großbronzen bereits erfahrene Bildhauer als einziger Künstler mit zwei kolossalen Reiterstatuen betraut.

Zugleich fertigte er auch Kleinbronzen im eigenen Atelier, wie das Nachlaßverzeichnis lehrt. Bislang sind zu wenig Werkstattinventare bekannt, als daß sich mit Sicherheit sagen ließe, ob es sich um eine ausgesprochene Spezialität Martin Desjardins' handelt oder ob andere Bildhauer der Zeit Ludwigs XIV. ebenfalls die Bronzestatuetten nicht allein konzipierten, sondern auch selbst ausführten.⁷⁰⁾ Vornehmlich widmete sich Desjardins der Herstellung bronzener Antikenreduktionen; die Identifizierung solcher Stücke wird freilich auf Schwierigkeiten stoßen (u.a. Kat.Nr.LXII/LXIII). Andere Quellen belegen die Fertigung verschiedener Reiterstatuetten, die mit Desjardins' Königsdenkmälern in Zusammenhang stehen.⁷¹⁾ Selbständige Schöpfungen des kleinen Formats, die keine großplastischen Vorbilder reproduzieren, sind dagegen aus dem Werkstattverzeichnis nicht zu erschließen.⁷²⁾

Den Quellen läßt es sich auch nicht entnehmen, ob Desjardins in seiner Werkstatt neben den spezialisierten Bronzegießern weitere Bildhauer beschäftigte oder Schüler im engeren Sinn besaß.⁷³⁾ Da die Ausbildung vorwiegend in den Händen der Akademie lag, deren Professoren die jungen Künstler betreuten, konnten sich in den Ateliers keine Schulen und Schulrichtungen formieren: offenbar hatten die unter Ludwig XIV.

tätigen Bildhauer in den eigenen Werkstätten stets nur wenige Mitarbeiter zur Verfügung.⁷⁴⁾ Darum vermochten nur jene Künstler den Nachwuchs zu prägen, welche die königlichen Unternehmungen führten; dort leiteten sie eine größere Zahl untergeordneter Bildhauer, die etwa die vorgegebenen Entwürfe in die Großskulptur zu übertragen hatten. Dagegen nahm Desjardins eine isolierte Stellung ein: da seine Kräfte durch die Denkmalsaufträge gebunden waren, fehlte ihm von den achtziger Jahren an jede Möglichkeit, sich in den Dienst des Königs zu stellen. Aber auch andere Gründe mögen es erklären, daß allein die Büsten- und Standbildtypen Desjardins' rezipiert wurden: die stilistischen Eigenheiten des Flamen entsprachen wohl nicht in vollem Maße den auf Unifizierung zielenden Tendenzen der Hofkunst.

Schriftliche Zeugnisse von Desjardins' Hand fehlen; zum Beispiel ließen sich keine Briefe auffinden. Verloren sind auch die zwei Reden, die in der Biographie Guillet de Saint-Georges' und in den Protokollen der Akademiesitzungen genannt werden.⁷⁵⁾ Dagegen existieren mehrere Porträts, die über Desjardins' Persönlichkeit Auskunft zu geben vermögen. Die Bildnisse Hyacinthe Rigauds und seines Ateliers (S. 22-26) sprechen von einer stattlichen Erscheinung; in den recht schweren Zügen des kräftigen, zur Fülle neigenden Gesichts spiegeln sich Energie und Selbstbewußtsein. Dies gilt vor allem für das Louvre-Porträt aus den achtziger Jahren.⁷⁶⁾ Das Gemälde in Berlin dagegen, das ein auf das Jahr 1692 datiertes Original wiedergibt⁷⁷⁾, dämpft den Ausdruck willensstarker Entschlossenheit; hier erscheint das Antlitz milder, fast müde. Den gemalten Porträts ist das Zeugnis Guillet de Saint-Georges' zur Seite zu stellen, der von den "belles qualités du corps et de l'esprit" des Bildhauers zu berichten weiß; zum Aussehen Desjardins' schreibt er: "Il étoit fort bien fait; il avoit la taille haute et bien proportionnée et beaucoup de vigueur et d'adresse".⁷⁸⁾ Nach Guillets Aussage galt Desjardins als großzügig und gerecht; offen sagte er seine Meinung heraus, ohne freilich die Grenzen der Vorsicht

zu überschreiten. Allen Äußerungen zufolge kann Desjardins als vermittelnder Charakter angesehen werden. So bezog er keine feste Position in den Zwistigkeiten, die zwischen den verschiedenen Parteien des Hofes und der Künstler ausgetragen wurde. 1672 trat er als Vertrauensmann Charles Le Bruns in dessen Grundstücksangelegenheiten auf, während er in dem Akademiestreit des Jahres 1675, der dem Amt des "Directeur" galt, sich gegen Le Brun stellte.⁷⁹⁾ 1690 aber schätzte er gemeinsam mit Girardon die Skulpturen im Nachlaß des "Premier Peintre".⁸⁰⁾ Desjardins stand zugleich Pierre Mignard, dem ärgsten Rivalen Le Bruns, recht nahe: um 1675 schuf er die Marmorbüste, die den mit der Akademie im Kampf liegenden Mignard nicht als offiziellen Hofmaler, sondern als selbstbewußten Künstler zeigt, der allein dem eigenen Genius vertraut. Offensichtlich machte Desjardins das Bildnis Mignard zum Geschenk (Kat.Nr.XXXIV). Später beteiligte sich der Maler an den Entwürfen zu den Medaillons der Place des Victoires. Zwischen Desjardins und Rigaud, der 1694 die Gemälde in Desjardins' Nachlaß schätzte, bestand eine freundschaftliche Verbindung: Rigaud selbst nannte Desjardins später "son ancien amy"⁸¹⁾; eine zeitgenössische Biographie spricht von Desjardins als dem "meilleur ami" Rigauds.⁸²⁾

Verschiedentlich nahm Desjardins an Taufen und Hochzeiten in Künstlerfamilien teil: 1687 hielt er eine Tochter des aus Béthune gebürtigen Bildhauers Simon Hurtrelle über die Taufe.⁸³⁾ Aus jenen Gebieten der Spanischen Niederlande, die erst 1678 französisch geworden waren, stammte auch der Bildhauer Adrien Mazille, dessen Trauung Desjardins 1682 als Zeuge beiwohnte⁸⁴⁾; dort war gleichfalls der in Brüssel geborene Bildhauer und Gießer Roger Schabol, ein Mitarbeiter Desjardins', anwesend.⁸⁵⁾ So stand Desjardins offenbar mit verschiedenen Künstlern flämischer Herkunft in engerem Kontakt. Zu anderen Malern und Bildhauern unterhielt er überdies geschäftliche Beziehungen. Außer Gabriel Blanchard und Jean Raon, die schon Erwähnung fanden, werden in Desjardins' Papieren u.a. die Bildhauer Louis Le Comte⁸⁶⁾, Noël Jouvenet⁸⁷⁾

und Jacques Houzeau⁸⁸⁾ genannt. Hier handelt es sich um selbständig arbeitende Künstler, mit denen sich Desjardins auch gelegentlich zur Übernahme eines Auftrags zusammenschloß.⁸⁹⁾

Desjardins verfügte über ein beträchtliches Vermögen. Der Wert aller Güter, die er 1694 hinterließ, belief sich einschließlich der Schuldansprüche auf 133000 l. Das bedeutete einen ansehnlichen Besitz, zumal Desjardins nicht die höchsten Chargen im königlichen Kunstbetrieb innegehabt und daher auch kein nennenswertes Gehalt bezogen hatte.⁹⁰⁾ Desjardins' Wohlhabenheit, die gleichfalls von Guillet de Saint-Georges und Dézallier d'Argenville hervorgehoben wird⁹¹⁾, erklärt sich vor allem aus den drei Denkmalsaufträgen, durch die dem Bildhauer große Mittel zur Verfügung standen. Damaliger Gewohnheit entsprechend legte er die Gelder besonders in Rentenwerten an. Notarielle Verträge, die sich auf solche Finanzvorgänge beziehen, häufen sich in auffällender Zahl von 1680 an, nachdem Desjardins mit dem kolossalen Königsstandbild beauftragt worden war.

Am 7. Mai 1695, neun Monate nach der Aufstellung des Nachlaßinventars, wurde vor dem gleichen Notar die Erbteilung vorgenommen.⁹²⁾ Marie Cadaine verzichtete auf ihren Anteil an der Kunstsammlung Martin Desjardins' und überließ ihrem Sohn Jacques die vollendeten wie unvollendeten Skulpturen. Als Gegenleistung ging Jacques die Verpflichtung ein, die Aufträge des Vaters zu Ende zu führen. Mutter und Sohn bewohnten weiterhin das im Louvrehof eingerichtete Appartement; beide starben dort im Jahre 1716.⁹³⁾

Jacques Desjardins übte den Beruf eines Architekten aus; doch ist kein nach seinem Entwurf ausgeführter Bau bekannt.⁹⁴⁾ Da er im August 1694 Marie-Julie Hardouin, eine Nichte Jules Hardouin-Mansarts, geheiratet hatte⁹⁵⁾, konnte er sich der Projektion des mächtigen "Premier Architecte du Roi" vergewissern; bald nach der Ernennung Hardouin-Mansarts zum "Surintendant des Bâtimens" erhielt er am 10. Oktober 1699 das einträgliche Amt des Bauaufsehers von Marly.⁹⁶⁾ Fünf Jahre

später wurde Jacques Desjardins die höchste Ehrung zuteil: der König erhob ihn im Mai 1704 in den Adelsstand.⁹⁷⁾ Zuvor waren unter Ludwig XIV. nur vier Künstler nobilitiert worden: Le Brun, Mignard, Hardouin-Mansart und dessen Schwager de Cotte. Die Ernennungsurkunde spricht freilich in erster Linie von den Verdiensten des Vaters, der die Denkmäler des Königs geschaffen und zu "magnificence et embellissement" seiner Schlösser beigetragen habe⁹⁸⁾; dagegen wird Jacques Desjardins' eigene Tätigkeit als Bauaufseher eher nur beiläufig erwähnt.

Wie der Bericht Guillet de Saint-Georges', aber auch verschiedene Dokumente lehren, führte Jacques Desjardins das Atelier seines Vaters fort, um wenigstens die begonnenen Arbeiten fertigzustellen; so veranlaßte er den Guß der Vigilantia des Louvois-Grabmals (Kat.Nr.LVIII) und nahm sich der Vollendung der Lyoneser Reiterstatue (Kat.Nr.LIV) an. Überdies ließ er die von seinem Vater gefertigten Modelle in Kleinbronzen reproduzieren. Zum Teil verkaufte er auch Arbeiten Martin Desjardins' aus dem ihm übereigneten Werkstattbestand. Die Ausführung der Güsse übertrug er wohl u.a. seinem etwa sieben Jahre jüngeren Vetter Jacques Desjardins d.J.⁹⁹⁾, der bereits 1694 an den Trauerfeierlichkeiten zu Ehren seines Onkels teilgenommen¹⁰⁰⁾ und vielleicht davor schon zu dessen Mitarbeitern gezählt hatte. Allem Anschein nach war Martin Desjardins' Sohn, Jacques Desjardins d.Ä., aber nicht nur als Architekt tätig; denn Florent Le Comte schreibt im Jahre 1700: "Il (d.h. Martin Desjardins) a laissé un fils fort habile dans la Peinture, d'un esprit enjoué, d'un génie éclairé, & qui est des plus entendus dans les Bâtimens".¹⁰¹⁾ So wurde Jacques Desjardins d.Ä. in der Eigenschaft des "Conseiller Honoraire Amateur" 1709 in die Kunstakademie aufgenommen; aber auch hier waren wohl die Verdienste des Vaters ausschlaggebend, wie dem Text der Protokolle zu entnehmen ist.¹⁰²⁾

Das am 22. April 1716 aufgestellte Nachlaßinventar des Sohnes Martin Desjardins' hat sich nicht erhalten; so

ist auch das Schicksal der Sammlung nicht bekannt.¹⁰³⁾
Über die Nachkommen ließen sich nur vereinzelte Nachrichten
in Erfahrung bringen; Jacques Desjardins' Sohn Jules-Martin¹⁰⁴⁾
heiratete 1720 die Tochter des königlichen Architekten Armand-
Claude Mollet.¹⁰⁵⁾

Die Bildnisse Martin Desjardins,¹⁰⁶⁾

1684 faßte die "Académie royale de peinture et de
sculpture" den Beschluß, Hyacinthe Rigaud solle als Aufnahme-
arbeit die Porträts des Bildhauers Desjardins und des Kunst-
beamten La Chapelle innerhalb eines halben Jahres fertigen.¹⁰⁷⁾
1687 war Rigaud der Verpflichtung noch nicht nachgekommen,
wenngleich er das Desjardins-Porträt offenbar schon begonnen
hatte.¹⁰⁸⁾ Doch erst im Jahr 1700 legte Rigaud, der inzwi-
schen zum begehrtesten Bildnismaler Frankreichs aufgestiegen
war, zwei "portraits de M. Des Jardins de différentes
attitudes" vor.¹⁰⁹⁾ Die Akademie begnügte sich mit der An-
nahme eines der beiden Gemälde; heute befindet es sich im
Louvre.¹¹⁰⁾

Das halbfigurige Porträt zeigt Desjardins als den Schöpfer
des Denkmals der Place des Victoires: fast bis zur Brusthöhe
wird die Gestalt des Bildhauers von dem mächtigen Bronzeskla-
ven verdeckt, der den Vordergrund des Gemäldes einnimmt.
Desjardins' linke Hand ruht auf dem Haupt des Gefangenen,
der die Niederlande repräsentiert; die Rechte ist auf das
Ziselierereisen gestützt. Während der Kopf des grimmig drein-
schauenden Sklaven nach links gewendet ist, richtet Desjardins
mit leicht erhobenem Haupt den Blick nach rechts. Spielerisch
breitet sich die aschgrau gefärbte Perücke, in die ein zart-
blaues Seidenband gebunden ist, auf der Schulter aus; einige
Knöpfe des dunkelroten Seidenwamses sind nachlässig geöffnet,
so daß das Hemd sichtbar wird, das den Hals unbedeckt läßt.
Der dunkelblaue Mantel zieht sich über den rechten Arm und
umfängt den Oberkörper. Den Abschluß bildet rechts eine
Rustikasäule, über die ein roter Vorhang drapiert ist; links

schließt sich eine niedrige Steinbrüstung an. Während der Sklave weitgehend abgeschattet ist, fällt helles Licht auf Brust und Kopf des Porträtierten, der sich vor dem bräunlichen, leicht mit Ocker versetzten Fond in kräftigen Farben abzeichnet.

Das um 1684 begonnene und nach 1687 vollendete Louvre-Gemälde zählt zu den frühesten Künstlerbildnissen Rigauds¹¹¹⁾, die den Typus des Porträts "en négligé" vertreten¹¹²⁾: der Dargestellte zeigt sich nicht im höfischen Habit, sondern in nachlässig arrangierter Kleidung, die Intimität und Ungezwungenheit suggeriert. Stolz und Selbstsicherheit äußern sich in der starken Kopfwendung des Künstlers, der nachdrücklich sein Werk vorweist. Andere Bildhauerporträts geben dagegen der von dem Künstler geschaffenen Skulptur geringere Größe oder versetzen sie gar in den Hintergrund. Doch verzichtet Rigaud nicht auf die Requisiten des Repräsentationsbildnisses, den Vorhang und die Architekturelemente.

Da das Gemälde als Aufnahmestück der Akademie eingereicht wurde, muß es sich um eine eigenhändige Arbeit Rigauds handeln; dem entspricht die brillante Ausführung. Schwächer sind indessen die Porträts in Versailles und Berlin, die mit zwei Eintragungen in Rigauds detailliertem Rechnungsbuch verbunden werden können. Nach Auskunft des "Livre de Raison" schuf Rigaud 1683 für 66 l. das Porträt des Bildhauers; 1684 folgte das seiner Frau Marie Cadaine zu demselben Preis. Fast ein Jahrzehnt später, im Jahr 1692, fertigte Rigaud abermals ein Bildnis seines Freundes; hier ist kein Preis vermerkt.¹¹³⁾ Nach Auskunft des von Henri van Hulst zusammengestellten Verzeichnisses der Nachstiche wurde das 1692 gemalte Porträt 1698 durch Gerard Edelinck auf die Kupferplatte übertragen¹¹⁴⁾; das geschah auf Rigauds Veranlassung, wie der Inschrift des Stiches zu entnehmen ist.

Mit dem Blatt Edelincks stimmt das Porträt der Ostberliner Gemäldegalerie überein, das sich erstmals 1769 in der Sammlung Friedrichs II. von Preußen nachweisen läßt.¹¹⁵⁾ Die Ausführung des Bildnisses ist aber zu schwach, als daß es sich

um das Original handeln könnte. Wie Guillet de Saint-Georges berichtet, ließ Desjardins' Sohn Jacques im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts durch eine tüchtige Kraft eine Kopie nach dem von Edelinck gestochenen Gemälde ausführen, die für den Versammlungssaal der Kunstakademie bestimmt war¹¹⁶⁾; in den beiden Akademiebeschreibungen des 18. Jahrhunderts wird aber keine solche Kopie genannt. Dies mag seine Gründe haben: da die Kunstakademie im Jahre 1700 ein eigenhändiges Desjardins-Porträt Hyacinthe Rigauds als Aufnahmestück erhielt, konnte sie auf die Kopie verzichten, die möglicherweise mit dem im 18. Jahrhundert nach Berlin gelangten Exemplar zu identifizieren ist. So existiert die Nachricht, der in Berlin ansässige Stecher Georg Friedrich Schmidt habe 1753 die Akademie darum gebeten, ihm das "morceau de réception" Rigauds vorübergehend zur Verfügung zu stellen, da er ein Gemälde benötige "qui puisse échauffer son génie et entretenir son talent".¹¹⁷⁾ Die Akademie lehnte seine Bitte ab; doch könnte sich Schmidt die Kopie des 1692 gemalten Desjardinsbildnisses beschafft haben. - Das verschollene Original aus dem Jahr 1692 ist vermutlich mit dem zweiten der beiden Desjardins-Porträts identisch, die Rigaud 1700 der Akademie vorlegte, und kann wohl auch mit dem Exemplar gleichgesetzt werden, das sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Rigauds Besitz befand.¹¹⁸⁾ Die erste Erwähnung in der Sammlung des Malers datiert aus dem Jahr 1703.¹¹⁹⁾ In der Testamentsfassung vom 28. Juli 1715 erwähnte Rigaud das Bildnis, das er Jacques Desjardins d.Ä. vermachen wollte, mit folgenden Worten: "le portrait en grand à deux mains, dans sa bordure, appuyé sur une tête d'esclave, de M. Desjardins, son père, célèbre sculpteur et son ancien amy, duquel ledit sieur Rigaud avoit fait ce portrait, dont il croit ne pouvoir faire un meilleur usage que de le faire remettre au dit sieur son fils qui doit être le dépositaire du gage de la sincère amitié qui étoit entr'eux, le priant de donner ses soins à ce que ce portrait ne passe point en main étrangère, mais soit remis après le décès dudit sieur Desjardins au sieur

son fils aîné".¹²⁰⁾ Freilich starb Jacques bereits 1716, lange vor Hyacinthe Rigaud, in dessen späteren Testamenten das Porträt keine Erwähnung findet. Der Verbleib des Originals ist unbekannt.

Die in Berlin befindliche Kopie des 1692 datierten Porträts ist repräsentativer aufgefaßt als das Louvre-Exemplar. Zuständlich-gemessen gibt sich die Gestalt des bereits gealterten Künstlers, der hier mit der Rechten einen weisenden Gestus vollführt; es fehlt die brüske Wendung des Hauptes. Bezeichnenderweise wählt Rigaud nicht den trotzig blickenden Sklaven Hollands, sondern den österreichischen Gefangenen, der gesenkten Hauptes zu Boden schaut; auch nimmt die in die Bildecke versetzte Skulptur kaum die Aufmerksamkeit in Anspruch. Der kannelierte Pilaster mutet nobler an als die rauhe Rustika des Louvre-Bildnisses; der schräg gespannte Vorhang ist prächtiger drapiert.

Das 1683 im "Livre de Raison" genannte Gemälde kann mit dem in Versailles befindlichen Porträt gleichgesetzt werden¹²¹⁾, das dem Exemplar des Louvre qualitativ deutlich unterlegen ist. So bleibt es ungewiß, ob und in welchem Maße Rigaud selbst das Versailler Porträt ausführte. Die Datierung auf das Jahr 1683 wird durch zwei Indizien bestätigt: das im Hintergrund dargestellte Monument entspricht einem 1682-84 erreichten Planungsstadium der Place des Victoires¹²²⁾; zudem läßt sich das Versailler Bildnis - im Gegensatz zu den Exemplaren in Paris und Berlin - unschwer als Pendant zu dem 1684 datierten Porträt der Marie Cadaine in Caen ansprechen.¹²³⁾ Auf den Stand des Bildhauers deuten hier allein dessen Werke hin: außer dem Denkmal findet sich gleichfalls der Kopf des Sklaven, auf dem die Linke ruht. Überdies hält Desjardins in der rechten Hand eine Zeichenrolle, die vermutlich darauf verweist, daß Desjardins auch als entwerfender Architekt des Place des Victoires-Denkmal zu gelten hat.¹²⁴⁾ Dagegen tritt Desjardins hier nicht im Négligé auf: der straff geführte Mantel bedeckt den rechten Arm und weitgehend auch die Brust; aus dem Wams schaut ein gekräuselter Spitzenkragen mit einem Kleinod hervor. Der anspruchsvolleren Gewandung entsprechend

ist die Haltung weniger behaglich-bequem, ist stärker gestrafft als die des Berliner Porträts. Desjardins stemmt entschieden die Hand in die Hüfte und blickt auf den Betrachter, so daß das Gesicht en face erscheint.

Der Aufbau des Gemäldes berücksichtigt deutlich das Gegenstück, das Bildnis der Marie Cadaine, das leicht beschnitten ist, wie der Vergleich mit dem Nachstich Pierre Drevets zeigt. Im Unterschied zu den Porträts in Paris und Berlin wird das Versailler Bildnis auf der linken Seite durch ein Architekturelement abgeschlossen, so daß sich die Komposition nach rechts öffnet; zudem fehlt der Vorhang, der sich auch auf der Darstellung der Marie Cadaine nicht findet. In gleicher Höhe verläuft auf beiden Gemälden die nur leicht angedeutete Brüstung. Das recht trocken und spröde ausgeführte Porträt Martin Desjardins' erscheint freilich wenig reizvoll im Vergleich zu dem künstlerisch weit bedeutenderen Pendant: vor einer Säulenarchitektur erhebt sich die Gestalt der prächtig gewandeten Marie Cadaine, die sich leicht an die Brüstung lehnt und mit der Rechten den Blütenstengel eines dem Geißblatt ähnlichen Gewächses umfaßt¹²⁵⁾, als wolle sie die Pflanze brechen.¹²⁶⁾

DIE KÖNIGSDARSTELLUNGEN

A. Das Denkmal der Pariser Place des Victoires

I. Zum Auftraggeber François Duc de La Feuillade

Die Geschichte des Monumentes auf der Pariser Place des Victoires und seiner Vorstufen ist eng mit der Persönlichkeit des Auftraggebers verbunden; handelt es sich doch um eines der wenigen Denkmäler Ludwigs XIV., die auf einen einzelnen Höfling, nicht aber auf Institutionen der Krone, der Provinzen oder der Städte zurückgehen. François d'Aubusson de La Feuillade¹²⁷⁾, 1630 oder 1631 geboren, gehörte einer alten Adelsfamilie an, die in der jüngeren Vergangenheit nur geringe Bedeutung besaß und über keine nennenswerten Güter¹²⁸⁾ verfügte. Nach dem Tod des Vaters und dreier älterer Brüder erhielt François de La Feuillade den Grafentitel; als Soldat fiel er bald durch Ungestüm wie Unerschrockenheit auf. In den sechziger Jahren begann der eigentliche Aufstieg, der maßgeblich durch seinen vierten Bruder - den einflußreichen Geistlichen und Diplomaten Georges de La Feuillade - gefördert wurde. 1664 zeichnete sich La Feuillade in der Schlacht von Sankt Gotthard an der Raab aus¹²⁹⁾; sogleich erfolgte die Ernennung zum Lieutenant général. Im Jahr 1666 begab er sich heimlich nach Madrid, um den emigrierten Franzosen Saint-Aunès herauszufordern, der Ludwig XIV. in einem als beleidigend empfundenen Brief angegriffen hatte; La Feuillade zwang Saint-Aunès zum schriftlichen Widerruf.¹³⁰⁾ Ludwig XIV. bestritt jede Beteiligung an dem nicht ungefährlichen Unternehmen, billigte es aber entschieden, da es doch seinem Ansehen diene: Fortan zählte La Feuillade zu den Günstlingen des Königs. Wohl durch dessen Vermittlung schloß La Feuillade 1667 eine vorteilhafte Ehe, die ihn von allen finanziellen Sorgen befreite und ihm zugleich den Titel eines Herzogs von Rouannez eintrug¹³¹⁾; sechs Jahre später nahm er wieder seinen alten Namen La Feuillade an, den er mit dem Herzogstitel verband. Im Jahre 1668 tat sich La Feuillade erneut durch

eine spektakuläre Aktion hervor: auf eigene Kosten rüstete er eine Expeditionstruppe aus, um in Kandia auf Kreta den Venezianern zu Hilfe zu kommen, die gegen die angreifenden Osmanen letzten Widerstand leisteten. Die Kampagne hatte nur geringen Erfolg, ja schadete eher der Sache der Verteidiger. La Feuillade aber wurde bei der Rückkehr 1669 triumphal empfangen. Der Papst erteilte ihm die Erlaubnis, im Banner das Wappen des Pierre d'Aubusson zu führen¹³²⁾; der bedeutende Ahne La Feuillades hatte als Großmeister des Johanniterordens im Jahr 1480 Rhodos rühmlich gegen die Türken verteidigt¹³³⁾; 1676 wurde La Feuillade in Père Dominique Bouhours Schrift über Pierre d'Aubusson unmittelbar mit seinem Vorfahren verglichen.¹³⁴⁾ 1672 erhielt La Feuillade das Kommando über das Garderegiment des Königs, das ihm reiche Einkünfte garantierte. 1678 übernahm der drei Jahre zuvor zum Marschall¹³⁵⁾ ernannte Herzog einen riskanten Auftrag, der einen unerwartet guten Ausgang fand: der Herzog führte die französischen Truppen, die Messina besetzt hielten, wohlbehalten nach Frankreich zurück.¹³⁶⁾ La Feuillade stand jetzt in höchstem Ansehen; verschiedentlich wurde er vom König geehrt und mit einträglichen Ämtern versehen, obgleich er kaum mehr im Felde stand. Im Mai 1681 wurde La Feuillade zum Gouverneur der Dauphiné ernannt¹³⁷⁾; im Dezember 1688 erhielt er den "Ordre du Saint-Esprit". Überraschend starb er in der Nacht vom 18. auf den 19. September 1691.¹³⁸⁾

Seiner Geburt nach gehörte La Feuillade nicht dem hohen Adel an. Der Herzog hatte sich nicht in der königlichen Verwaltung hervorgetan, hatte im Kriege nicht durch kluge Taktik, sondern eher durch Bravourstücke gegläntzt, welche die Erinnerung an "les anciens temps de la chevalerie" hervorriefen.¹³⁹⁾ Er zählte nicht zu den herausragenden Heerführern Ludwigs XIV. Niemals wurde ihm allein ein Oberbefehl anvertraut¹⁴⁰⁾; La Feuillade war "plus soldat que capitaine".¹⁴¹⁾ Auch besaß er keine politische Macht, keinen wirklichen Einfluß am Hof. Seine Verdienste allein waren zu gering, um den raschen Aufstieg zum Marschall, um die Ernennung zum Herzog und Pair de France¹⁴²⁾ wie zum Ritter des "Ordre du Saint-Esprit" zu er-

klären. Der exzentrische Marschall verdankte seine Karriere und auch seinen wachsenden Reichtum fast ausschließlich der persönlichen Förderung durch den König, dem er nicht zuletzt durch Witz und Galanterie zu gefallen wußte.¹⁴³⁾ So konnte er als Inbegriff des Höflings angesehen werden.¹⁴⁴⁾

II. Überblick über die Geschichte des Denkmals (1679-1792)

Die militärische Laufbahn des Duc de La Feuillade erreichte 1678 ihren Höhepunkt. Zur selben Zeit stand Ludwig XIV. im Zenit seiner Macht: die 1678/79 abgeschlossenen Friedensverträge demonstrierten nachdrücklich, daß Frankreich im Augenblick den gegnerischen Koalitionen überlegen war und als erste Macht Europas gelten konnte. Noch während der Verhandlungen mit Kaiser und Reich schloß La Feuillade am 13. Januar 1679 mit Desjardins den ersten Vertrag, der ein marmornes Standbild Ludwigs XIV. vorsah.⁴⁵⁾ Die heute in der Versailler Orangerie befindliche Figur des Herrschers (Kat.Nr.XLV/73) sollte zunächst in La Feuillades Besitzung Oiron aufgestellt werden. Wohl im Verlaufe des Jahres 1681 aber faßte der Herzog den Entschluß, das Marmorstandbild in Paris zu errichten und um den Sockel vier Sklaven zu gruppieren. Zunächst war geplant, die Gefangenen in Blei zu fertigen; doch konnte Desjardins La Feuillade dazu bewegen, der Ausführung in Bronze den Vorzug zu geben. Als Ludwig XIV. am 6. Dezember 1681 Desjardins' Atelier besichtigte, erhob sich dort das Modell des Denkmals. Die 3,25 m hohe Königsstatue stand auf einem ca. 6,80 m hohen Sockel, in den vier querrrechteckige Reliefs eingelassen waren; die heute im Louvre bewahrten Bronzeskulpturen stellen die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien, die Einnahme von Besançon, den Rheinübergang und den Frieden von Nymwegen dar (Kat.Nr.XLV/79-82). Den Sockel nahmen zudem die Modelle der vier Sklaven ein, deren Bronzeausführungen jetzt in Sceaux zu sehen sind (Kat.Nr.XLV/75-78).

Auf Grund eines entscheidenden Planwechsels verpflichtete La Feuillade am 22. April 1682 den Bildhauer zur Ausführung

einer Bronzegruppe des Königs und der Victoria, welche die Marmorstatue Ludwigs XIV. ersetzen sollte. Am 26. Mai und 14. August 1683 willigte La Feuillade vertraglich darin ein, daß Desjardins der Gruppe größere Maße gegeben hatte als es im Kontrakt vom 22. April 1682 vorgesehen war.¹⁴⁶⁾ Im Jahr 1683 wurde auch die Frage der Aufstellung des Monumentes diskutiert: am 3. Dezember des Jahres erwarb der Herzog das Hôtel de La Ferté-Senneterre, das zum Teil auf dem Gelände der geplanten Place des Victoires lag. Anschließend einigte sich der Herzog mit der Stadt Paris über das Platzprojekt; am 20. August 1685 legte Jules Hardouin-Mansart den Vertretern der Kommune einen Plan der Anlage vor (Kat.Nr.XLV/8). In demselben Jahr ging das Denkmal selbst der Vollendung entgegen. Die Arbeiten an der Bronzeausführung der Königsgruppe wurden im Januar 1685 abgeschlossen. Am 9. Februar des Jahres bestellte La Feuillade bei Jérôme Derbais u.a. den Marmor der Sockelverkleidung. Im Vergleich zu jenem Piedestal, den Desjardins 1681 für die Marmorstatue Ludwigs XIV. vorgesehen hatte, wurden jetzt etwas größere Maße gewählt. Darum mußte Desjardins einem Vertrag vom 9. März 1685 zufolge die vier rechteckigen Bronzereliefs erweitern. Im gleichen Kontrakt erhielt er den Auftrag, die Sklaven mit zusätzlichen Attributen zu versehen und drei Tondi zu fertigen, welche den Sieg über die Häresie, die Abschaffung der Duelle und die Unterwerfung des Dogen von Genua vor Augen führen sollten; im gleichen Jahr arbeitete Desjardins an einem vierten, ebenfalls für den Denkmalsockel bestimmten Medaillon, das die Wiedereinsetzung der Schweden in Vorpommern zeigte. Doch nur die zwei erstgenannten Reliefs wurden am Piedestal des Monumentes selbst angebracht; alle vier Tondi befinden sich heute im Louvre (Kat. Nr.XLV/83-86). Am 28. März 1686 fand die Enthüllung des Denkmals statt. Die Platzanlage selbst wurde freilich erst gegen oder nach 1689 vollendet.

Schon lange vor der Einweihung trug sich La Feuillade mit dem Gedanken, das Denkmal prächtig zu beleuchten. Bereits im Februar 1685 wurden verschiedene Schiffslaternen angefordert. Schließlich entschied sich der Herzog für eine der Architektur

gemäße Lösung: an vier Punkten der Place des Victoires sollten sich unmittelbar vor den Häuserfassaden hohe Postamente erheben, deren Säulen die Laternen zu tragen hatten. Die Marmorarbeiten wurden am 2. September 1685 in Auftrag gegeben. Jeder der vier Säulengruppen war mit sechs Bronzemedailons versehen, die Ereignisse aus der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. zum Thema hatten. La Feuillade bestellte die vierundzwanzig Tondi am 12. August 1686 bei Jean Arnould und Pierre Le Nègre; jene sechs Reliefs, die schon 1686/87 ausgeführt wurden, gelangten später in irischen Privatbesitz (Kat.Nr.XLV/90-95). Der Guß dreier weiterer Medailons, die sich heute im Louvre befinden (Kat.Nr.XLV/87-89), erfolgte erst nach 1699. Durch die Aufführung der Platzarchitektur und der Laternen erweiterte sich der Kreis der an dem Unternehmen beteiligten Künstler: Hatte bisher Desjardins die Leitung inne, so ging jetzt die Aufsicht zum Teil in die Hände Jules Hardouin-Mansarts und des königlichen Baubüros über; Jean Berain d.Ä. entwarf die Laternen und deren Postamente, Pierre Mignard lieferte die Entwürfe zu den Medailons.

Der Sohn des Marschalls, Louis de La Feuillade, erwirkte 1699 die Genehmigung, den Platz nicht länger beleuchten zu müssen. 1718 erhielt er auch die Erlaubnis, die Säulenpostamente der Laternen abzureißen. In der Revolution wurden zunächst 1790 die vier Sklaven entfernt. 1792 fiel die Bronzegruppe des Königs und der Victoria der Zerstörung zum Opfer; doch konnten alle Sockelreliefs gerettet werden. Auf dem Platz wurden in den Jahren der Revolution und der napoleonischen Herrschaft verschiedene - z.T. nur provisorische - Denkmäler errichtet. 1822 fand dort die von François-Joseph Bosio geschaffene Reiterstatue Ludwigs XIV. Aufstellung, die noch heute die Mitte der Place des Victoires einnimmt.

III. Beschreibung des Denkmals der Place des Victoires im vollendeten Zustand (1685/86)

Verschiedene Bild- und Schriftquellen überliefern die Gestalt des 1685/86 vollendeten Monumentes, das - mit Ausnahme der Sklaven und der szenischen Reliefs - zunächst ausführlich zu beschreiben ist. Als zuverlässigste Wiedergabe kann die detaillierte Zeichnung des Paul Grégoire aus dem Jahr 1786 gelten (Kat.Nr.XLV/54). Weitere Aufschlüsse geben die anonymen Blätter der Berliner Kunstbibliothek (Kat.Nr. XLV/29) und der Pariser Bibliothèque Nationale (Kat.Nr.XLV/58), die beide wohl aus dem Jahre 1686 stammen; die Radierungen von Nicolas Guérard (Kat.Nr.XLV/32) und Jean-Michel Chevotet (Kat.Nr.XLV/50) sind als die getreuesten Darstellungen der Druckgraphik anzusehen. Eine gute Seitenansicht des Monuments findet sich auf dem 1963 in Versailles versteigerten Desjardins-Porträt.¹⁴⁷⁾ Ferner sind die beiden aus Anlaß der Enthüllung 1686 geprägten Medaillen zu berücksichtigen, die das Denkmal recht genau wiedergeben (Kat.Nr.XLV/71 und 72). Desjardins' Sockelzeichnung von 1685 (Kat.Nr.XLV/69) besitzt dagegen nur begrenzten Aussagewert, da sich die definitive Ausführung in einigen Punkten vom Entwurf unterscheidet; dieselbe Einschränkung gilt für die 1685 abgeschlossenen Werkverträge der Sockelverkleidung und der Sockelbronzen. Zuverlässiger sind die verschiedenen Beschreibungen, wie die gedruckten Schilderungen des François-Séraphin Regnier-Desmarais von 1686 oder des François Lemée von 1688 und die handschriftlichen Protokolle der Stadt Paris, deren eines aus dem Jahre 1687 stammt.¹⁴⁸⁾ Weitere Einzelheiten lassen sich den von La Feuillade abgeschlossenen Verträgen entnehmen, die z.B. den Inschriftkartuschen am Sockel gelten.

Das mit einer Vielzahl von Skulpturen, Inschriften und Ornamenten versehene Denkmal ist steil proportioniert. Über der breiten Sockelbank, dem "soubassement"¹⁴⁹⁾, das die vier Sklaven aufnimmt, erhebt sich das eigentliche Postament, in das die vier querrrechteckigen Reliefs eingelassen sind. Das

Postament trägt die auf einer kräftigen Basis aufsitzende Bronzegruppe von König und Victoria, die im Verhältnis zum gesamten Sockel ausgesprochen groß und gewichtig erscheint. - Das relativ wenig gegliederte "soubassement", das ca. 1,38 m hoch und am unteren Profil ca. 5,07 m breit ist, ruht auf einer einzigen flachen Stufe von quadratischem Grundriß, die nicht sehr stark vorspringt; die nur 21 cm hohe Stufe mißt in der Länge etwa 6 m. Flache Risalite betonen die Eckpartien des "soubassement", über denen sich die Sklaven befinden. Der zurückgestufte Mittelabschnitt der Sockelbank, der in der Breite etwa dem hochragenden Postament entspricht, nimmt jeweils einen Bronzetondo von ca. 81/82 cm Durchmesser auf, zu dessen Seiten kräftige Festons breit herabhängen. Das Medaillon der Vorderseite trägt die lateinische Widmungsschrift, jenes der Rückseite deren französische Übersetzung.¹⁵⁰⁾ Die entsprechenden Medaillons auf den Seiten der Sockelbank weisen figürliche Darstellungen auf: rechts¹⁵¹⁾ ist der Sieg der Religion über die Häresie, links die Abschaffung der Duelle allegorisiert. Die lateinischen Inschriften, welche die beiden Reliefs begleiten, sind mit vergoldeten Lettern in den Marmor des "soubassement" graviert; zur Rechten liest man die Inschrift: "Hic laudum cumulus, LODOICO vindice, victrix / Religio, & pulsus male partis sedibus Error", zur Linken: "Impia, quae licuit Regum componere nulli / Proelia, voce tua, LODOIX, composta quiescunt." Die Eckblöcke des "soubassement" tragen weitere acht Inschriftenkartuschen, die ca. 49 x 73 cm messen. Es handelt sich um flache, annähernd halbkreisförmige Bronzetafeln in breiten Einfassungen mit Trophäen- und Blattwerkschmuck; hier sind die Buchstaben der französischen Texte erhaben aufgesetzt. Eine ausgesprochen kräftige Stufe, auf der die vier Sklaven Platz finden, leitet von der Sockelbank zum eigentlichen Postament über. Dessen Fußgesims besteht aus der Plinthe und der in Form eines fallenden Karnieses profilierten Basis. Das hohe Postament schließt mit dem stark ausladenden Kranzgesims; es wird von etwa 1,33 m langen Bronzekonsolen gestützt, die je eine friesartige Inschriftentafel zu beiden Seiten einfassen. In den Schaft des Postamentes sind in mitt-

lerer Höhe die vier querrrechteckigen Bronzereliefs eingelassen, die von breiten Rahmen umzogen werden.

Das auf der Vorderseite befindliche Relief zeigt die Allegorie auf den 1678/79 geschlossenen Frieden von Nymwegen; die zugehörige Inschrift des Bronzefrieses lautet: "Augustus, toto iam nullis hostibus Orbe, / Pacem agit: armato LODOIX Pacem imperat Orbi." Auf dem Relief der rechten Seite ist der Rheinübergang mit folgender Inschrift dargestellt: "Granicum Macedo, Rhenum secat agmine Gallus: / Quisquis facta voles conferre, & flumina confer". Das Relief der Rückseite, das die Anerkennung des französischen Vorranges zum Gegenstand hat, wird von der Inschrift begleitet: "Indocilis quondam potiori cedere Gallo, / Ponit Iber tumidos fastus, & cedere discit". Die Einnahme von Besançon ist auf dem Relief der linken Seite vor Augen geführt; dort heißt die Inschrift: "Sequanicam gemino Caesar vix vincere Gentem / Mense valet; LODOIX ter quinta luce subegit". Über dem Gesims des Postamentes erhebt sich die hohe Basis des Bildwerkes. Deren untere Platte besitzt die Breite des Postamentschaftes; der darüber aufsetzende Block ist in Art einer starken Kehle eingezogen: so vermittelt er von dem breiteren Postament zur schmäleren Standplatte. Auf der Vorderseite trägt sie die in vergoldeten Bronzelettern gesetzte Inschrift "VIRO IMMORTALI". Zudem ist die Statuenbasis mit verschiedenen Bronzeornamenten geschmückt. Vorn und hinten befindet sich das von Palmen und Lorbeerzweigen umgebene Wappen des Königs; auf den Seiten ist das Sonnenhaupt angebracht, das von Lorbeerzweigen gerahmt und von der Devise "nec pluribus impar" begleitet wird.

Die frontal angelegte Gestalt Ludwigs XIV. bestimmt maßgeblich die Erscheinung der bekrönenden Bronzegruppe. Der König wendet den Kopf weit nach links, stemmt die Linke hoch auf die heraufgeschobene Hüfte und faßt zugleich den Mantel; während das linke Bein als Standbein gestreckt ist, wird das rechte Bein weit vorgesetzt; der erhobene Fuß ruht auf einem der Köpfe des bezwungenen Zerberus. Der rechte Arm ist abgespreizt; die Hand stützt sich auf einen langen Stab. Insgesamt scheint

die gestreckte Gestalt stark nach links auszuschwingen; doch bilden auf der Rechten das vorgesetzte Bein und der abgewinkelte Arm ein gewisses Gegengewicht.

Der die Allongeperücke tragende Monarch ist zeitgenössisch gekleidet und mit den Insignien des Königstums versehen. Der hermelingefütterte und mit Lilien besetzte Krönungsmantel, der auf der rechten Schulter durch Verschnürungen gehalten wird, spannt sich schräg zur linken Seite herüber. Das auf dem linken Arm zurückgeschlagene Gewand fällt von der Hüfte in pendelnden Falten herab. Im Rücken zieht sich der Mantel bis zur Standplatte hinunter. Über Brust und Schultern breitet sich der Hermelinkragen, auf dem die Kollanen des "Ordre du Saint-Esprit" und des "Ordre de Saint-Michel" aufliegen. Am Hals sitzt eine schmale Spitzenkrawatte. Unter dem Mantel wird ein langärmeliges Spitzenhemd sichtbar, das die Handgelenke mit Rüschen umschließt. Die Beine sind in glatte, eng anliegende Seidenstrümpfe gekleidet, über denen Ludwig XIV. füllige Pumphosen - die "trousses" oder "culottes" - trägt. Die Schuhe entsprechen ebenfalls der zeitgenössischen Form. Auch der Stab ist ein Attribut "à la moderne".¹⁵²⁾ Allein das an der linken Hüfte hängende Schwert ist antikisch aufgefaßt; der torsierte Griff endet in einem löwenkopfgeschmückten Knauf.¹⁵³⁾ - Die Gestalt des Königs wird leicht von der Siegesgöttin überragt, die über einem mächtigen Erdball zu schweben scheint. Nur eben berührt sie die Kugel mit den Zehen des rechten Fußes; dagegen ist das angewinkelte linke Bein zurückgestreckt. Im Unterschied zur Figur Ludwigs XIV. ist die der Victoria weitgehend zur rechten Denkmalsseite hin orientiert. Im Oberkörper aber vollzieht sich eine starke Drehung: während die Linke mit den Palm- und Ölzweigen gesenkt ist, streckt Victoria die rechte Hand mit dem Lorbeerkranz hoch empor, wendet zugleich den Kopf zum König hin.

Zu Füßen der Gruppe sind verschiedene Attribute auf der Standplatte aufgehäuft. Rechts ragt die Keule des Herkules heraus.¹⁵⁴⁾ Zudem ist das Fell des nemäischen Löwen über die Erdkugel gebreitet. Links hinter dem König erkennt man

zuunterst ein Faszienbündel. Der darüber liegende Helm, der sich nach außen öffnet, markiert etwa die hintere linke Ecke der Standplatte; der vorn mit einer Blattmaske versehene Helm wird von einem Busch bekrönt, der wohl über einer Sphinx aufsteigt. Den Beschreibungen zufolge zählt auch ein Schild zu den Attributen.

Das Bildwerk ist deutlich auf den Betrachter ausgerichtet, der - vom Denkmal aus gesehen - links vor dem Monument etwa in der Diagonalen steht. Nicht zufällig wird das Denkmal meist in dieser Schrägansicht dargestellt: nur so läßt die Gruppe eine durchdachte Komposition erkennen, welche die zwei Gestalten eng zusammenschließt. Auch sind Handlung und Ausdruck hier am günstigsten zu erfassen. Der prononcierten Haltung des Königs, der nicht ohne Grazie und Leichtigkeit als Sieger über dem Zerberus steht¹⁵⁵⁾, wird die heftige Aktion der Siegesgöttin gegenübergestellt, die soeben herbeigeeilt zu sein scheint; vehement wendet sich die Gestalt herum, um den Herrscher zu bekränzen. Sobald man die Gruppe ganz von der linken Seite betrachtet, geht der kompositionelle Zusammenhalt verloren, wie die Zeichnung der Berliner Kunstabibliothek (Kat.Nr.XLV/29) lehrt. Speziell fehlt der dynamische Zug, der dem Bildwerk in der Hauptansicht eignet. Hier wird auch das technische Problem deutlich: Da die Siegesgöttin durch den lang herabfallenden Chiton mit dem Mantel des Königs verbunden ist, kann sich nicht der Effekt des leichten Schwebens einstellen, der in der ersten Ansicht zutage tritt. Auch der auf der Federzeichnung der Pariser Bibliothèque Nationale (Kat.Nr.XLV/58) wiedergegebenen Rückseite des Denkmals ist kein klarer Aufbau zu eigen; der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d.J. schreibt 1687 zurecht: "imgleichen thuet die Renommée keinen guthen effect, wenn mans von hinten ansiehet, mittler weillen sie wie angeplackt aussiehet, wie loss man sie auch gehalten hat".¹⁵⁶⁾ Die rechte Seite der Gruppe, die auf dem 1963 in Versailles versteigerten Desjardins-Porträt dargestellt ist¹⁵⁷⁾, vermag ebenfalls nicht zu überzeugen.

IV. Die Vorstufen der Planung

1. Das 1679 für Oiron projektierte Standbild Ludwigs XIV.

Die am 13. Januar 1679 bestellte Marmorstatue Ludwigs XIV. (Kat.Nr.XLV/73) wurde nicht - wie anfänglich vorgesehen - im Zusammenhang des von La Feuillade geplanten Denkmals verwendet. Nachdem sich der Herzog 1682 dazu entschlossen hatte, das Monument mit der Bronzegruppe Ludwigs XIV. und der Victoria auszuzeichnen, gelangte das nun entbehrlich gewordene Marmorstandbild 1683 als Geschenk La Feuillades nach Versailles.

Die gestreckte, doch kräftige Gestalt des Herrschers steht in federnd-gespannter Haltung. Der frontal angelegte Körper schwingt weit nach links aus: während das Gewicht auf dem linken Bein ruht, ist das rechte Bein als Spielbein entschieden nach rechts vorgesetzt, so daß sich die Hüftpartie stark nach links verschiebt. Entschlossen stützt der König die Linke auf die ausgestellte Hüfte; die Hand faßt einen Zipfel des Mantels. Der abgewinkelte Arm unterstreicht die beherrschende Kompositionsrichtung der Figur. Auch das Haupt wendet sich energisch gegen die angehobene linke Schulter. Indessen sind die rechte Schulter und der rechte Arm gesenkt. Doch ist der Arm nicht ganz gestreckt, sondern kraftvoll gewinkelt; die Hand faßt den Kommandostab.

Ludwig XIV. trägt die antike Rüstung. Der eng anliegende Schuppenpanzer, die lorica squamata oder plumata¹⁵⁸⁾, läßt die Muskulatur des Oberkörpers deutlich in Erscheinung treten. Im flachen Bogen ist der Schuppenpanzer gegen die beweglichen Klappen und Riemen abgesetzt, die Hüften und Oberschenkel schützen; darunter wird - wie auch an den Armen - die Tunika sichtbar, die ein feines Rautenmuster überzieht. Die unmittelbar an den Brustpanzer anschließenden Schutzklappen, die selbst die Scharniere der metallenen Vorbilder aufweisenden Pteryges, sind in der oberen Reihe alternierend mit der Bourbonenlilie und dem Sonnenhaupt Ludwigs XIV. gefüllt; die Pteryges der unteren Reihe zeigen jeweils drei

lange Lanzettblätter. Die Lederriemen - die in zwei Reihen übereinandergelegten Laminae - bestehen aus größeren Schuppengliedern; die doppelten Endigungen sind gegeneinander gedreht. Auch am Ärmelansatz des Panzers finden sich die Laminae wie die Pteryges, die hier jedoch nur in einer Reihe vertreten sind. Das Cingulum ist in Art eines breiten Gürtels gebildet, der in der Mitte durch eine blattmaskenartige Schließe gehalten wird; dort ist an einem Ring das Wehrgehenk befestigt: ein glatter, schräg über die linke Hüfte laufender Riemen, an dem das Schwert zur Linken hängt. Gleich dem an der rechten Schulter hervortretenden Humerale zeigt auch das Cingulum Bänder schmuck. Der König ist mit dem antiken Feldherrnmantel ausgezeichnet: Das auf der rechten Schulter mit einer Schließe verklammerte Paludamentum zieht sich über die Brust zum linken Oberarm hin; dort bildet das von der Hand geraffte Gewand einen weiten Bausch, um sodann breit zur Standplatte herabzufallen, auf der es sich in großen Falten staut. Im gesamten Verlauf ist der Saum des Mantels mit einem Blütenornament geschmückt. - An den Füßen trägt Ludwig XIV. geschnürte Sandalen; der obere Umschlag, der weiches Tuch oder Leder nachbildet, ist mit einem Löwenkopf geschmückt. Hinter dem rechten Fuß liegen auf der leicht ansteigenden Standplatte zuunterst ein Schwert, darüber ein Rundschild und ein lorbeergeschmückter Helm, der vorne mit einer flachen Tiermaske versehen ist; über dem bekrönenden Pegasus steigen die Federn des Helmbusches auf.

Das in der Revolution zerstörte Haupt der Statue wurde 1816 durch eine Neuschöpfung Jean-François Lortas ersetzt. Nach Aussage der Zeichnung in der Berliner Kunstbibliothek, die den früheren Zustand wiedergibt (Kat.Nr.XLV/73-1) war die Perücke ursprünglich höher und in der Mitte stark gescheitelt; die Haarsträhnen fielen nicht gleichmäßig herab: wenigstens auf der rechten Seite lösten sich, etwa in Höhe der Ohren, einzelne Locken heraus. Rechts waren die Strähnen über die Schulter zurückgestrichen, während sie sich links auf der Schulter ausbreiteten. Das Haupt vermochte sich somit freier zu entfalten. Auch saß es auf kürzerem Hals, war kleiner und minder stark ange-

hoben. Im originalen Zustand mußte die Statue demnach insgesamt eleganter, weniger wuchtig erscheinen. Das ursprüngliche Aussehen der Marmorfigur kann auch aus der verwandten Terrakottastatuetten Karls des Großen (Kat.Nr.LI) erschlossen werden; deren Kopf ist stark herumgewendet, aber nicht zurückgeneigt.

Der Aussage des Marquis de Sourches zufolge¹⁵⁹⁾ hatte La Feuillade die Marmorstatue zunächst für sein Schloß Oiron bestimmt. Dem entspricht der ausführliche Bericht Nicodemus Tessins d.J., der während seines Parisaufenthaltes in der zweiten Jahreshälfte 1687 Desjardins' Atelier aufsuchte und dort die Geschichte der Denkmalplanung vernahm¹⁶⁰⁾: anfangs sei allein die marmorne Figur Ludwigs XIV. in Auftrag gegeben worden, die in La Feuillades "lusthoffs" aufgestellt werden sollte; aber dessen Umbau wegen habe sich der Herzog dazu entschlossen, das Standbild in Paris zu errichten.

La Feuillade war durch die Heirat mit Charlotte Gouffier 1667 in den Besitz des Schlosses Oiron im Poitou gelangt.¹⁶¹⁾ Die umfangreichen Bauarbeiten, die der neue Eigentümer dort vornehmen ließ, sind kaum exakt zu datieren.¹⁶²⁾ Auch kann der genauere Bestimmungsort der Statue nicht mehr ermittelt werden. Zumindest ist die Aufstellung in einer Nische auszuschließen. Denn die in großen Zügen komponierte Rückseite läßt eine eingehende Bearbeitung erkennen: den Mantel schmückten ehemals Lilien, die in der Revolution entfernt wurden; der Saum ist sauber ausgeführt.

Somit ergeben sich verschiedene Möglichkeiten: die Skulptur konnte in einem Saal oder an der Außenarchitektur vor dem Hintergrund einer Wand errichtet werden, konnte aber auch auf einem isolierten Postament, etwa im Hof der dreiflügeligen Anlage, Aufstellung finden.¹⁶³⁾ Die überaus präzise, dem Detail verhaftete Bildhauerarbeit scheint darauf hinzuweisen, daß die Figur sich nahsichtig dem Betrachter darbieten, keinesfalls aber in gewisser Höhe die Fassade des Schlosses einnehmen sollte.¹⁶⁴⁾

Der Denkmalauftrag selbst stellt in der Kunst Frankreichs ein Novum dar: Es ist keineswegs selbstverständlich, die Statue

des französischen Königs im Schloß eines Hofmannes anzutreffen. Vom späten 15. bis zum mittleren 17. Jahrhundert, von Ludwig XII. bis zu Ludwig XIII., findet sich das steinerne Porträt des Monarchen außerhalb der Städte durchweg nur an den Schlössern der Krone¹⁶⁵⁾: zumeist über dem Portal errichtet, verweist es auf den königlichen Herrn des Baues. Bis zur Regierung Ludwigs XIII. kommt darüber hinaus allein den "Connétables" - Frankreichs obersten Feldherren - das Recht zu, sich selbst ein skulpturales Bildnis in ganzer Gestalt zu setzen, sei es als Relief oder als Freifigur.¹⁶⁶⁾ Nur die Kunstunternehmungen Richelieus bilden eine Ausnahme: Der Kardinal gab 1641, kurz vor seinem Tod, die eigene Marmorstatue in Auftrag, die später nach La Meilleraye gelangte.¹⁶⁷⁾ Für die Eingangsbauten seiner Schlösser in Rueil und Limours bestellte Richelieu nach 1620 und 1626 die mythologisch verkleideten Statuen des damals bereits verstorbenen Henri IV und der Maria von Medici¹⁶⁸⁾; in Richelieu ließ er über dem Portal nach 1635 Guillaume Berthelots Marmorskulptur Ludwigs XIII. aufrichten.¹⁶⁹⁾ Hier handelt es sich um Porträtstatuen in architektonischem Zusammenhang, welche die Tradition der als Portalkrönung konzipierten Königsdarstellungen fortsetzen. Umso bemerkenswerter ist der Entschluß des Herzogs von La Feuillade, in Oiron dem Souverän ein kolossales Standbild zu setzen. So leitete er eine Bewegung ein, die rasch an Bedeutung gewann, da nun verschiedene Höflinge denkmalhafte Louis XIV-Statuen auf ihren Besitzungen errichteten.¹⁷⁰⁾ Keine der Skulpturen aber erreicht die Maße der von Desjardins geschaffenen Figur, deren Höhe 3,20 m beträgt. Die Skulpturen Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., welche die Herrscher stehend vorführen, messen etwa zwischen 1,90 und 2,10 m.¹⁷¹⁾ Ähnliche Dimensionen besitzen die zwei vorausgehenden Marmorstatuen Ludwigs XIV., die im Gegensatz zu Desjardins' Skulptur nicht auf privatem Terrain errichtet wurden: Gilles Guérins 1653 vollendete Figur des Königs über der Rebellion mißt 1,85 m¹⁷²⁾, Jean Warins 1671/1672 geschaffenes Bildwerk 1,94 m.¹⁷³⁾ Die Skulpturen sind demnach überlebensgroß, ohne aber monumentale Maße zu erreichen. Erst Desjardins' Standbild besitzt fast doppel-

te Lebensgröße: nun werden auch auf die Darstellungen des stehenden Herrschers jene Dimensionen übertragen, die in Frankreich bislang nur den Reiterdenkmälern eigneten.¹⁷⁴⁾ Italien geht hierin der französischen Kunst deutlich voraus; so entwarf Giovanni Bologna Ende des 16. Jahrhunderts die Pisaner Marmorstatuen der Großherzöge Ferdinand I.¹⁷⁵⁾ und Cosimo I. von Toscana¹⁷⁶⁾, deren Höhe 3,25 m und 3,43 m beträgt. Die im italienischen Cinquecento ausgebildete Konzeption der marmornen Herrscherstatue, die sich über einem freistehenden Sockel erhebt, könnte letztlich den Gedanken des für Oiron geplanten Standbilds angeregt haben.

2. Das 1681 im Pariser Hôtel Saint-Chaumont errichtete Denkmalsmodell

a. Planungsgeschichte und Rekonstruktion

Wie Tessin berichtet, zog La Feuillade es vor, die vollendete Marmorstatue in Paris aufzustellen. Um den Sockel sollten nun vier Skalven gruppiert werden, die der Auftraggeber wohl aus Ersparnisgründen zunächst in Blei ausführen lassen wollte. Desjardins hielt dem entgegen, "dass es sich ganz nicht schicken würde etwas von bleij bei ein solch important werck vorzustellen"¹⁷⁷⁾; schließlich setzte er sich gegenüber dem Herzog durch. La Feuillade konnte zweifellos darauf verweisen, daß seit 1665 in Versailles zahlreiche Gartenskulpturen in Blei gefertigt wurden. Dort aber lagen andere Bedingungen vor: die mühelos zu überarbeitenden Bleifiguren zeichnen sich durch eine äußerst lebendige Oberfläche aus; so trägt die frische Ziselierung zum Reiz der Tierskulpturen des Versailler Labyrinths bei, die als Brunnenfiguren dienten.¹⁷⁸⁾ Im Denkmalsbereich aber fand Blei nur selten Verwendung.¹⁷⁹⁾ Für Skulpturen monumentalen Maßstabes war das sich leicht verformende Metall kaum geeignet. Auch konnte der Werkstoff der Bronze, der größeren Beständigkeit wegen, glaubwürdiger das Be-

mühen um die Verewigung des Herrschers zum Ausdruck bringen.¹⁸⁰⁾ Ohnehin stellte die Bronze von alters her das bevorzugte Material in der Denkmalkunst dar; darauf verweist etwa auch François Lemées "Traité des Statues".¹⁸¹⁾

Über die Denkmalsplanung zu Beginn der achtziger Jahre unterrichtet ausführlich der im Dezember 1681 veröffentlichte Band des "Mercure galant", der den Besuch Ludwigs XIV. in La Feuillades Hôtel Saint-Chaumont schildert. Im Garten des Hôtels, das Desjardins' Atelier aufnahm, erhob sich das Modell des Monuments, das als Bekrönung die Marmorstatue Ludwigs XIV. vorsah; außer den vier Sklaven zeigte es auch die vier quereckigen Reliefs, die später das Postament des ausgeführten Denkmals einnehmen sollten. Freilich unterschieden sich die Inschriften des Jahres 1681 grundsätzlich von jenen, die Regnier-Desmarais 1686 verfaßte.¹⁸²⁾ Die an der Front und an den Seiten des Piedestals angebrachten Reliefs des Friedens von Nymwegen, der Einnahme von Besançon und des Rheinübergangs wurden von lateinischen Distichen begleitet; die an der Rückseite befindliche Darstellung der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne" wies dagegen als Kommentar einen französischen Fünfeiler auf, der hier unter das Relief versetzt wurde. Dort sollte auch die französische Fassung der Widmungsinschrift Platz finden, deren lateinischer Text sich an der Vorderseite des Sockels ebenfalls unterhalb des Reliefs befand. Über die Form des Piedestals selbst berichtet der "Mercure galant" nicht; doch gibt er dessen Höhe mit 21 Fuß = 6,80 m an. Demnach besaß der Sockel bereits dieselbe Höhe wie der des 1685/86 erstellten Denkmals. Außerdem erwähnt der Text "quantité de trophées et de plusieurs autres ornemens que les connoisseurs trouvent admirables". Wahrscheinlich handelt es sich hier um die Bronzdekorationen des Piedestals. Weitere Anhaltspunkte ergeben sich aus dem Wortlaut des Vertrages, den Desjardins und La Feuillade am 9. März 1685 unterzeichneten¹⁸³⁾: Als der Bildhauer damals den Auftrag zum definitiven Sockel des Place des Victoires-Monuments annahm, erhielt er die Genehmigung, die bereits vollendeten Bronzeteile des Piedestals einzuschmelzen; Desjardins

hatte sie für das vorausgehende Sockelprojekt gearbeitet, das wohl mit dem um 1681 erreichten Planungsstadium identisch ist. So durfte er sich 1685 der Bronze aus zwei Festons und acht Konsolen bedienen.

Der 1681 vorgesehene Piedestal ist vermutlich auf dem Versailleser Porträt Martin Desjardins' wiedergegeben, das Hyacinthe Rigaud 1683 malte.¹⁸⁴⁾ Das dort dargestellte Monument weicht in entscheidenden Punkten von der Endfassung der Jahre 1685/86 ab. Zwar findet sich hier bereits die Bronzegruppe des Königs und der Victoria, deren Modell 1682 begonnen wurde; doch weist der Sockel noch nicht die später am "soubassement" befestigten Medaillons auf, die La Feuillade 1685 bestellte. Auch fehlen den zwei vorderen Sklaven jene Waffen, die in demselben Jahr in Auftrag gegeben wurden: die Partisane des Spaniers und der mit dem Schwert verbundene Schild des österreichischen Gefangenen. Dagegen sind die übrigen Attribute der beiden Habsburger, wie zum Beispiel der Sturmbock, schon vorhanden; die Sklaven selbst stimmen exakt mit den ausgeführten Skulpturen überein. Die an den Seiten der hohen Statuenbasis befindlichen Girlanden lassen an die erwähnten Festons denken, die im Vertrag vom 5. März 1685 aufgeführt werden. Die im Verhältnis zum Schaft sehr klein anmutenden Bronzereliefs sind von breiten, stark geschwungenen Rahmen eingefasst.¹⁸⁵⁾ Zwischen den Konsolen spannt sich offenbar ein Fries, der vermutlich die Inschrift der zugehörigen Reliefs aufzunehmen hat. Man vergleiche den Wortlaut des 1685 geschlossenen Kontraktes: Unter dem ausgeschiedenen Bronzematerial nennt er "quatre frises de bronze qui devoient estre faits où auroit estre escript les vers latins".¹⁸⁶⁾

Das auf Rigauds Gemälde vorgeführte Denkmal repräsentiert den Zustand der Jahre 1682/83, als die Place des Victoires noch nicht endgültig geplant war; darum erscheint das Monument in einer Landschaft, nicht aber vor der Architektur der späteren Platzanlage.¹⁸⁷⁾ Damals hatte sich La Feuillade bereits dazu entschlossen, die Marmorfigur durch die Bronzegruppe zu ersetzen. Desjardins' erster Sockelentwurf aus dem Jahr 1681 aber konnte zunächst beibehalten werden, da das Modell der bekronen-

den Bronzeskulptur in der anfänglichen Fassung kaum höher als die Marmorstatue war.¹⁸⁸⁾ Nach Aussage des Versailler Gemäldes gliederte sich der Piedestal der frühen Planungsphase - ähnlich der 1685/86 realisierten Ausführung - bereits in das breitgelagerte "soubassement", den hohen Schaft und die kräftige Statuenbasis, die über dem durch Konsolen gestützten Kranzgesims aufsetzt. Ebenfalls findet sich schon das Wappen des Königs an der Vorderseite des Denkmals. Doch sind auch abweichende Elemente - wie die erwähnten Festons der Statuenbasis und die Einfassungen der Reliefs - zu bemerken; so werden hier die Stirnflächen des Schafts von unprofilierten Marmorrahmen umzogen, die nur geringfügig vortreten. Namentlich fällt die klare Artikulation des Sockels auf, der noch nicht überreich mit den verschiedensten Reliefs, Inschrifttafeln und Bronzeappliken versehen ist. Entscheidend aber sind die gestreckten Proportionen des Aufbaus, wenngleich Rigauds Darstellung den Sockel vermutlich noch schlanker erscheinen läßt. So zeigt die hohe Basis der bekrönenden Gruppe unterschiedliche Maßverhältnisse: Die Standplatte wird zusätzlich durch eine kräftige Leiste gegen die Kehle abgesetzt, die sehr stark eingeschungen ist. Glücklicher als die Bronzegruppe fügte sich wohl die Marmorstatue zu dem oberen Sockelabschluß.

b. Typengeschichtliche Einordnung

Der Disposition nach geht das 1681 im Garten des Hôtel Saint-Chaumont aufgeführte Modell auf ein italienisches Vorbild zurück: das im Hafen zu Livorno errichtete Denkmal Ferdinands I. von Toscana. Giovanni Bandini gen. dell'Opera skulptierte 1595-99 die bekrönende Marmorstatue des Großherzogs; die frühestens 1607 von Pietro Tacca begonnenen Bronzesklaven wurden indessen erst 1623/24 am Marmorsockel aufgestellt.¹⁸⁹⁾ Bis zu La Feuillades Projekt bildet das Livorneser Monument das erste und einzige Beispiel eines Standbildes, das mit kolossalen Sklavenfiguren verbunden wird. Desjardins übernimmt die Grundzüge des Denkmals:

Die vier Gefangenen sind in Bronze ausgeführt, während die Herrscherstatue selbst - gleich dem Sockel - in Marmor gearbeitet ist. Doch hält Desjardins sich nicht an die Proportionen des Livorneser Denkmals. Dessen Piedestal ist in der ursprünglichen Form, die 1799 leicht modifiziert wurde, insgesamt wohl nur um ein Drittel höher als die Statue des Großherzogs¹⁹⁰⁾; zudem vertritt die Figur annähernd denselben Maßstab wie die Bronzen der "schiavi turchi": Fürst wie Gefangene sind gleichermaßen weit überlebensgroß dargestellt. Das Haupt des vorn rechts hockenden Sklaven ragt fast bis zum Kranzgesims des schmal, ja zierlich gebildeten Schaftes empor, der auf kräftigen Sockelstufen aufsitzt.

Das 1681 geplante Louis XIV-Denkmal verändert entscheidend die Maßverhältnisse. Der kräftige, breitgelagerte Piedestal besitzt etwa die doppelte Höhe der Königsfigur, die somit - hoch erhoben - gegen die Sklaven abgesetzt wird. Deren Gestalten erscheinen weit weniger mächtig, auch wenn die Größe proportional der der Herrscherstatue entsprechen mag.¹⁹¹⁾ Zudem führen die querrrechteckigen Bronzereliefs des Postamentes, die dem Livorneser Monument fehlen, formal eine schärfere Scheidung zwischen den unteren Figuren der Gefangenen und der bekrönenden Figur des Monarchen herbei. In der Geschichte des Standbilds sind die historischen Reliefs, die alle vier Seiten des Postaments einnehmen, als Neuerung anzusehen; selbst die Vorderseite des Sockels, welche die Hauptansicht bietet, wird nicht länger nur durch die Widmungsinschrift bestimmt¹⁹²⁾: auch hier dominiert das Relief. Die Anregungen entstammen gewiß dem Bereich des Reiterdenkmals; so zeigt das von Giambologna 1594 vollendete Monument Cosimos I. - wohl als erste der ausgeführten Reiterstatuen - am Sockel großformatige Bronzereliefs, deren historische Szenen das Regiment des toskanischen Großherzogs verherrlichen.¹⁹³⁾ Als unmittelbares Vorbild des Place des Victoires-Monuments ist wohl das Pariser Reitermonument Heinrichs IV. anzusehen, dessen Piedestal fünf Schlachtenreliefs aufweist.¹⁹⁴⁾ Das 1681 geplante Louis XIV-Standbild erhebt darum erstmals jenen Anspruch, der bislang allein dem Reiterdenkmal zukam.

Im gleichen Zusammenhang sind die ungewöhnlichen Dimensionen des Modells zu beachten. Hier wird die Form der kolossalen Sockel vorbereitet, welche die von 1685 an geplanten Reitermonumente Ludwigs XIV. bestimmen. Nachdem sich im Cinquecento der flache Piedestal gegenüber dem hohen Aufbau durchgesetzt hatte¹⁹⁵⁾, geben die architektonischen Sockel der französischen Königsdenkmäler nun bedeutenden Maßen und steilen Proportionen den Vorzug.

Desjardins' Projekt des Jahres 1681 geht entscheidend über das Livorneser Monument Ferdinands I. hinaus, da die Größe außerordentlich gesteigert und das Programm um die Reliefs erweitert wird. Der Ambition La Feuillades entspricht die geplante Aufstellung auf einem Platz der Stadt Paris: das private Standbild wandelt sich zum öffentlichen Denkmal. So beschreibt der "Mercure galant" im Dezember 1681 das im Hôtel de Saint-Chaumont errichtete Modell mit folgenden Worten: "On l'avoit placé dans le milieu du Jardin, en sorte qu'il pouvoit estre veu de loin, & de toutes les Faces, comme s'il eust esté dans une Place publique".¹⁹⁶⁾

V. Das 1685/86 ausgeführte Monument

Das am 28. März 1686 enthüllte Denkmal konnte - dem Wunsch La Feuillades gemäß - auf der Place des Victoires errichtet werden, deren Bau die Stadt 1685 offiziell billigte und fortan entschieden förderte.¹⁹⁷⁾ Paris besaß zwar zwei Denkmalsplätze, die Heinrich IV. und Ludwig XIII. gewidmet waren¹⁹⁸⁾; doch fehlte bislang jede Anlage, die ein Monument des regierenden Königs aufzunehmen vermochte. Unter den verschiedenen Projekten, die seit 1665 zur Diskussion gestanden hatten¹⁹⁹⁾, war nur Jean-Baptiste Colberts Plan des an der Stelle des Hôtel de Soissons vorgesehenen Denkmals über das Stadium bloßer Erwägungen hinausgelangt.²⁰⁰⁾ Von 1679 an arbeitete François Girardon nach Charles Le Bruns Entwürfen an den Modellen des Felsenbergs, der von der Reiterstatue Ludwigs XIV. bekrönt werden sollte. Es war die Absicht Colberts, mehrere Straßen auf den Platz mün-

den zu lassen, der mit dem Brunnenmonument zugleich zur Wasserversorgung der umliegenden Viertel beizutragen hatte. Colbert starb am 6. September 1683; bald darauf wurde das Unternehmen endgültig aufgegeben. La Feuillade aber erwarb am 3. Dezember desselben Jahres das in der Nähe des Hôtel de Soissons befindliche Hôtel de La Ferté-Senneterre, um dort die künftige Place des Victoires anzulegen: erst nachdem die Krone selbst auf die Ausführung des offiziellen Denkmalprojekts verzichtet hatte, konnte der Herzog in unmittelbarer Nachbarschaft einen eigenen Denkmalsplatz schaffen. Ein Projekt der Bibliothèque de l'Institut de France (Kat.Nr.XLV/1 und 2) hat als Alternativvorschlag zu gelten; die halbkreisförmige Platzanlage, die nicht die Ausmaße der späteren Place des Victoires erreicht, ist ebenfalls nahe dem Hôtel de Soissons vorgesehen, doch in östlicher Richtung unmittelbar an der rue Saint-Denis.

Die von Jules Hardouin-Mansart entworfene Place des Victoires bildet in Paris und zugleich auch in Frankreich die erste eigentliche Platzanlage, auf der sich ein Monument Ludwigs XIV. erhebt.²⁰¹⁾ Überdies handelt es sich um den frühesten Denkmalsplatz auf annähernd kreisförmigem Grundriß.²⁰²⁾ Freilich wurde die Erscheinung der Place des Victoires, die ohnehin schon unregelmäßige Fassadenabschnitte aufwies, durch das eigenwillige Vorgehen La Feuillades stark beeinträchtigt: der Herzog trug keine Bedenken, die gerade Front seines Hôtels, das aus den früheren Hôtels d'Hémery und La Ferté-Senneterre hervorgegangen war, in den Platz vorspringen zu lassen.²⁰³⁾ Obgleich es sich um eine "place publique" handelte, die größtenteils aus den Mitteln der Stadt finanziert worden war, ließ er ferner zwischen dem Standbild und den Ecken seines Hôtels zwei Gitter errichten, die somit den Platz durchschnitten. Da La Feuillade das Monument als private Stiftung betrachtete, nahm er für sich das Recht in Anspruch, zwischen dem Hôtel und dem Denkmal, die er gleichermaßen als sein Eigentum ansah, wie auch um das Denkmal herum ein Areal zu reservieren, das nicht ohne weiteres betreten werden durfte. Der "fermier général" Francois Lemée, ein Nachbar und wohl auch ein Freund La Feuillades, verteidigt in dem 1688 erschienenen "Traité des Statues" dieses usurpierte Privileg des Herzogs.²⁰⁴⁾

In der französischen Denkmalsgeschichte ist kein zweiter Fall bekannt, der mit gleicher Deutlichkeit den Konflikt zwischen privater Statue und öffentlichem Platz vor Augen führt. Auch die Orientierung des Standbilds läßt keinen Zweifel am vorrangigen Interesse des Herzogs: Die auf das Hôtel de La Feuillade ausgerichtete Bronzegruppe wurde von der rue des Fossés-Montmartre aus - der wichtigsten der zum Platz führenden Straßen - in der äußerst ungünstigen Rückenansicht wahrgenommen.

In der endgültigen Ausführung des Monuments nahm - statt der 3,20 m hohen Marmorstatue - nun die ca. 5,20 m hohe Bronzegruppe den Denkmalssockel ein. Dennoch wurde dessen ursprüngliche Höhe von ca. 6,80 m beibehalten. Man entschloß sich nicht zu einem neuen Entwurf, der dem Bronzebildwerk und dessen Maßen eher gerecht zu werden vermochte, sondern hielt an der anfänglichen Konzeption fest.²⁰⁵⁾ Da die vier Sklavenstatuen und die vier Reliefs bereits vorhanden waren, ließ sich kein prinzipieller Planwechsel mehr ermöglichen. So wurde der Piedestal nur in einzelnen Punkten modifiziert. Das Gewicht der Bronzegruppe erforderte einen soliden Unterbau: Der Sockel gewann an Breite, so daß die Reliefs zu vergrößern waren. Die Gefangenen erhielten zusätzliche Trophäen, da sie nun durch weitere Abstände getrennt wurden. Verschiedene Bronzeteile, wie zum Beispiel die Konsolen, mußten durch größere Ausführungen ersetzt werden. Darüber hinaus versah man den Piedestal mit zusätzlichen Reliefs und Inschriften.

Nicodemus Tessin d.J., primär am römischen Barock geschult, sprach ein vernichtendes Urteil über Desjardins' Piedestal. Die Kritik des schwedischen Architekten stimmt ganz mit dem Bild überein, das aus den graphischen Wiedergaben zu gewinnen ist: "Dass untere werck hieran ist viel zu schwach gegen dass obere, undt siehet noch schwächer auss, wegen dem gegitter dass herumbstehet, undt dass untere theil gantz benimpt, die architectur hieran hat M:r Desjardin selbstn auch ordonniret, aber die ist gantz defform ... Die viele kleinigkeiten von Medaglionen undt kleinen Zierathen unten herumb verderben dass gantze werck, so dass je höher ess hinaufkömpt, je schwerer siehet ess aus."²⁰⁶⁾ Wie Tessin treffend feststellte, ist die Bronzegruppe in der Relation zum Sockel zu mächtig, da sie fast dieselbe Höhe besitzt.

Auch stimmt das Maßverhältnis der zwei bekrönenden Gestalten nicht mehr mit den Sklaven überein: König und Victoria sind proportional weit größer als die Gefangenen gegeben.²⁰⁷⁾

Der altertümliche Charakter der Sockelkonzeption erweist sich an der deutlichen Übereinstimmung mit dem - erst 1635 vollendeten - Piedestal des 1614 auf der Pariser Pont-Neuf errichteten Reitermonuments Heinrichs IV.²⁰⁸⁾ Auch dort findet sich ein klar gegen das Postament abgesetztes "soubassement", das im Verhältnis zum gesamten Aufbau nur geringe Höhe besitzt und recht breit angelegt ist. Über den leicht vorspringenden Eckblöcken der Sockelbank erheben sich ebenfalls Sklavenfiguren, die sich an den Unterbau des - gleichermaßen mit historischen Reliefs versehenen und mit einem stark vorkragenden Kranzgesims schließenden - Postaments anlehnen. Der Vergleich mit dem fein gegliederten, wohl proportionierten Sockel der Spärenaissance demonstriert freilich, wie sehr Desjardins' Piedestal der ausgewogenen Maßverhältnisse entbehrt.²⁰⁹⁾

VI. Einzeluntersuchungen zu den Skulpturen, die im Zusammenhang mit dem Monument der Place des Victoires und seinen Vorstufen entstanden

1. Die Sklaven (1679-1681/82)

a. Beschreibung

Die heute in Sceaux befindlichen Bronzesklaven (Kat.Nr.XLV/75-78) vermitteln in der ursprünglichen Anordnung zwischen Sockelbank und Postament des Denkmals. Als Sitzfläche dient ihnen die untere Stufe des Postaments, an das sie mit dem Rücken anstoßen. An den Händen tragen alle Gefangenen schwere Ketten, die auf der Vorder- und Rückseite des Postaments an einem mittleren Ring befestigt sind. Neben und unter den Sklaven liegen zahlreiche Waffen, so daß sich fast der Eindruck ergibt, die Gefesselten säßen über den Trophäen.

Dies gilt namentlich für den vorn links befindlichen Sklaven (Kat.Nr.XLV/76), der u.a. durch den mit dem Goldenen Vlies geschmückten Rundschild als Repräsentant Spaniens ausgewiesen ist.²¹⁰⁾ Der jugendliche Sklave²¹¹⁾ blickt flehentlich empor, als bitte er den König um Gnade; es scheint, er wolle sich hoffnungsvoll aufrichten, werde aber durch die Ketten daran gehindert. Während er sich mit der Linken auf die Stufe stützt, winkelt er den rechten Arm an und hebt ihn leicht; der Gestus unterstreicht die Bewegung des vorgebeugten Oberkörpers.

Im ganzen vermag sich die kaum bekleidete Gestalt freier und ungezwungener zu entfalten als die drei anderen Gefährten; den Zustand der Fesselung läßt sie weniger deutlich spüren. Da sich der Sklave über dem schräg liegenden Schild erhebt, erscheint das Sitzmotiv eigentümlich labil und unbestimmt.

Das Haupt des Jünglings ist von kräftigen Strähnen eingefasst. Über der Binde, die Stirn wie Schläfen umzieht und auf die rechte Schulter herabfällt, steigen die großformigen Locken gleich einem Kranz empor; lang gleitet das Haar auf Schultern und Nacken herab. Der Blick ist zum Himmel gerichtet; der Mund öffnet sich wie im Sprechen. Im Vergleich zu den drei anderen Kriegern ist das bartlose Antlitz mit der geraden Nase und dem kräftigen Kinn auffallend regelmäßig gebildet. -

Der Sklave vorn rechts, der die Habsburger Macht vertritt (Kat.Nr.XLV/75)²¹²⁾, läßt eine grundverschiedene Konzeption erkennen. Der Greis ist zusammengesunken, erscheint müde und resigniert: Während der jugendliche Gefangene erwartungsvoll empor-schaut, wendet sich sein vom Alter gezeichneter Leidensgenosse verbittert ab. Das Gewicht des weit vorgebeugten Oberkörpers lastet schwer auf dem rechten Arm, der auf die Oberschenkel gestützt ist; die Rechte hängt matt herab. Auch dem zurückgenommenen linken Arm fehlt alle Anspannung; die gekrümmte Hand, die von der kurzen Fessel zurückgehalten wird, stößt kraftlos auf die Stufen auf. Auch die Beine stemmen sich nicht gegen den Sockel; so sinken die Knie auseinander.

Die Gestalt ist äußerst gedrängt und zugleich ausgewogen komponiert. An dem festgefügtten Aufbau hat auch der Mantel entscheidenden Anteil. Das auf beiden Schultern geknüpft Gewand

läßt den linken Arm, die Knie und Unterschenkel unbedeckt. Die zwei langgestreckten Zipfel, die auf der linken Seite annähernd senkrecht herabfallen, verlaufen fast parallel zum linken Unterarm, der unmittelbar an das Postament anschließt.²¹³⁾

Ungeachtet aller Differenzen bestehen deutliche Gemeinsamkeiten zwischen den zwei vorderen Sklaven. Beide Statuen sind schräg auf der Sockelbank aufgestellt; dem in der Diagonalen vor dem Monument stehenden Betrachter bieten sich die Körper der Gefangenen weitgehend frontal dar. Die Parallelität der Anordnung wird hier wie dort durch das hochgestellte linke Bein unterstrichen; der Fuß ist jeweils an der Ecke des "soubassements" aufgesetzt, über das er leicht hinausragt. Auch die zwei Schilde, die sich unter bzw. neben den Sklaven auf der Frontseite des Sockels befinden, verdeutlichen den kompositorischen Zusammenhang. Das auf dem Schild des österreichischen Habsburgers aufliegende Schwert und die unter dem Schild des spanischen Habsburgers herausschauende Partisane weisen in fast symmetrischer Anordnung zur Mitte hin; unter dem Ring berühren sie sich beinahe. -

Der Gefangene hinten rechts (Kat.Nr.XLV/78) repräsentiert die Republik der Vereinigten Niederlande, wie das den Schild schmückende Pfeilbündel anzeigt.²¹⁴⁾ Der Sklave ist fast nackt, trägt nur ein schmales Manteltuch; der Gurt des Schwertgehénkes ist quer über Brust und Rücken geführt. Die kräftige Gestalt des holländischen Gefangenen, der das Jünglingsalter bereits überschritten hat²¹⁵⁾, erscheint äußerst gespannt. Trotziges Aufbegehren spricht aus der Haltung, unversöhnlicher Haß spiegelt sich in der Miene. Die Hände sind auf den Rücken gefesselt: das Motiv eignet nur dem Holländer, der als einziger Sklave deutlichen Willen zum Widerstand äußert. Das linke Bein ist hochgesetzt, so daß das Gewicht scheinbar auf dem angewinkelten rechten Bein ruht; doch stößt das Knie nicht auf die Sockelbank auf: daran läßt sich die gesammelte Energie des Sklaven ermessen. Der mächtige Oberkörper ist weit vorgeschoben, aber nicht eingesunken wie der des habsburgischen Gefangenen. Der holländische Krieger wirft den Kopf empor, wendet ihn nahezu ins Profil. Entschlossen, ja wild ist der Ausdruck der derben Physiognomie mit der niedri-

gen Stirn und der aufgeworfenen Nase. Der gekräuselte Bart und die kräftigen Locken des kurzen Haupthaars unterstreichen die kugelige Form des Kopfes. - Wie die Federskizze der Bibliothèque Nationale zeigt, nimmt der vor der Rückseite des Monumentes stehende Betrachter den Sklaven - mit Ausnahme des hochgewendeten Kopfes - streng im Profil wahr; die Anspannung des muskulösen Körpers tritt deutlich hervor, der Gefangene scheint sich geradezu gegen den Denkmalssockel zu stemmen. -

Komplizierter ist der Aufbau des benachbarten Sklaven hinten links (Kat.Nr.XLV/77). In der Literatur wird er als türkischer Gefangener angesehen.²¹⁶⁾ Der mit Desjardins am 9. März 1685 abgeschlossene Vertrag bezeichnet ihn jedoch als Vertreter Brandenburgs²¹⁷⁾; der Authentizität des Dokumentes wegen ist dieser Benennung der Vorzug zu geben. Der Sklave befindet sich in vorgeschrittenem Alter; freilich mutet er jünger an als der habsburgische Gefangene. Regnier-Desmarais spricht von einem "homme d'environ cinquante ans".²¹⁸⁾ Im Gegensatz zum Holländer scheint der Brandenburger in laute Klage auszubrechen und sich in heftigem Schmerz zu bewegen. Von den Gefährten unterscheidet er sich durch die Kleidung, die jener Tracht entspricht, in der die Römer zumeist die Daker vorführten.²¹⁹⁾ Die Beine sind in lange Hosen, die Braccae, gehüllt, die unter dem Knie gegürtet werden und gamaschengleich auch den Fuß teilweise bedecken. Doch trägt der Sklave Sandalen statt der zu erwartenden Bundschuhe, der Gallicae. Über der Ärmeltunika liegt ein langer, bis zum Boden reichender Mantel; die Chlamys ist über der rechten Schulter mit einer Fibel gehalten; die rechts herabhängende Mantelbahn endet in einem Fransensaum. Das Haupt bedeckt eine weiche Pelzmütze, die als Pileus bezeichnet werden kann.

Der eigentümlich tief kauernde Sklave sucht sich vom Postament abzuwenden, wird aber von den Fesseln gehalten. So knickt er im Rumpf hart ein; die rechte Schulter senkt sich tief, der Oberkörper neigt sich vor und sinkt zugleich weit nach rechts. Dem folgt das schwere Haupt, das fast die rechte Schulter berührt. In einer Gegenbewegung führt der Sklave den rechten Arm über die Brust und packt wie verzweifelt die über die linke Schulter laufende Mantelpartie; die gesenkte Linke ist durch die kurze Kette

gebunden. - In der starken Winkelung der zusammengekrümmten Gestalt, in der kontrastierenden Bewegung der Arme zum einen, des Rumpfes und des Kopfes zum anderen tritt anschaulich der Schmerz des Gefangenen zutage. Gleichermäßen äußert sich seine Qual in dem Antlitz, das edler gebildet ist als das des holländischen oder des österreichischen Sklaven.

Während der Gefangene der Niederlande auf der Pariser Federzeichnung (Kat.Nr.XLV/58), welche die Rückseite des Denkmals darstellt, im Profil erscheint, wird der Rumpf des brandenburgischen Gefangenen dort en face gesehen; die Figur entfaltet sich breit in der Fläche. Der Kopf aber, der sich gleich dem des Holländers im Dreiviertelfprofil zeigt, lenkt zur Seitenansicht des Denkmals hin; dort bietet sich der Körper weitgehend im Profil dar (siehe Kat.Nr.XLV/29).

b. Vergleiche mit vorausgehenden Sklavendarstellungen im Denkmalsbereich.

Pietro Francavilla

Die von Pietro Francavilla begonnenen, aber erst 1618 von Francesco Bordoni vollendeten Gefangenenfiguren des ehemals auf dem Pariser Pont-Neuf befindlichen Reiterdenkmals Heinrichs IV.²²⁰⁾ zeigen mit nur geringer Variation das gleiche Grundschema, das durch den Kontrast zwischen dem hochgestellten und dem gestreckten Bein bestimmt wird. Soweit es die Fesselung der Hände auf dem Rücken zuläßt, beugt jeder der Sklaven den Oberkörper vor; in der heftigen Kopfwendung äußert sich Unmut oder gar Widerstand.

Die Figuren der Gefangenen sind schräg über den Eckblöcken des "soubassements" aufgestellt; die zu ihren Füßen liegenden Trophäen, die zum Teil über das Gesims der Sockelbank hinausragen, betonen die diagonale Ausrichtung der Gestalten. Wie der schräg vor dem Monument stehende Betrachter bemerkt, vermitteln die Sklaven kompositionell zwischen der Sockelbank und dem Postament; das wird durch die Kartuschen verdeutlicht, die sich über den Häuptern an den Ecken des Postamentes befinden. Auch die

Disposition der Gefangenen erklärt sich aus der Aufstellung am Piedestal: Die vertikale Ausrichtung ist bestimmend. Francavilla vermeidet jede Torsion.

Während der Aufbau aller vier Gestalten nahezu identisch ist, wird zumindest eine Differenzierung des Alters und des physiognomischen Ausdrucks angestrebt. Der jugendliche Sklave vorn links, dessen Haupt von weichen Locken umspielt wird, blickt furchtsam, doch nicht ohne Hoffnung: Die Brauen sind emporgezogen, der Mund ist leicht geöffnet. Der Gefährte zur Linken dagegen, der das Mannesalter repräsentiert, scheint trotzig gestimmt zu sein; er allein wendet den Kopf leicht empor. Der negroid anmutende Sklave, mit der kurzen, aufgeworfenen Nase, schaut finster, schiebt die Unterlippe vor. Der Gesichtsausdruck der zwei übrigen Sklaven ist eher indifferent zu nennen. Das Antlitz des hinten links stehenden Gefangenen, der bereits ein wenig älter ist, wird von dem mittellangen Bart und dem strähnigen Haupthaar gerahmt, das in die Stirn fällt. Der vierte Sklave, unten rechts befindlich, vertritt das Greisenalter. Das Gesicht wird nahezu vom Haar überwachsen; die üppigen Strähnen des vollen Bartes breiten sich auf der Brust aus. - Die Unterschiede des Alters und der Gemütsverfassung prägen sich gleichwohl nicht in der Haltung der Sklaven aus. Ohnehin läßt das gekünstelte, gespreizt anmutende Bewegungsmotiv der Körper, denen alle drängende Schwere fehlt, nicht den schmerzhaften Zustand der Fesselung spüren. Die formelhafte Auffassung kennzeichnet Francavilla als Repräsentanten des ausklingenden Manierismus.

Die Parallelen zwischen den Gefangenen Francavillas und jenen Desjardins' betreffen in erster Linie die Aufstellung am Denkmalssockel. Auch Desjardins' Sklaven betonen stark die Ecken des Piedestals; doch ist die Verknüpfung von Skulptur und Architektur weniger ausgeprägt. Die Trophäen unterstreichen kaum die Diagonalrichtung, da sie nicht unmittelbar vor den Gestalten zu deren Füßen liegen, sondern sich eher zu seiten der Krieger anhäufen. Demgemäß entfalten sich die sitzenden Gefangenen stärker in der Breite, ohne sich emporzurichten. Überdies sind Desjardins' Figuren der Vorder- und der Rückseite als Paare konzipiert. Das gilt jedoch nicht für die Gefangenen Francavillas: die benach-

barten Gestalten der Schmalseiten wenden einander nicht die Köpfe zu und werden darum umso nachdrücklicher isoliert.

Während sich die Aufstellung der Sklaven nur bedingt vergleichen läßt und die Komposition keine Gemeinsamkeiten zeigt, finden sich deutliche Übereinstimmungen in der physiognomischen Schilderung der Sklaven, die vier verschiedene Altersstufen repräsentieren. Speziell ist auf die zwei jüngeren Sklaven beider Denkmäler zu verweisen; der Typus des hoffnungsvoll-ängstlichen wie der des rebellischen Gefangenen ist durch Francavilla vorbereitet. Desjardins' holländischer Sklave orientiert sich vermutlich an dem zweitjüngsten Gefangenen des Henri IV-Denkmal: man vergleiche den heftig zur Schulter gewendeten Kopf, den erhobenen Blick, die grimmige Miene. Recht verwandt sind auch äußere Kennzeichen wie der kräftige Haarschopf, der kurz gekräuselte Bart und die aufgeworfene Nase. Freilich konnte Desjardins den Sklaven keine negroiden Züge verleihen, da es sich um den Repräsentanten der Vereinigten Niederlande handelt.

Simon Guillain

Francavillas Sklaven bieten - im Bereich der französischen Denkmalskunst vor Desjardins - nicht das einzige Beispiel einer Unterscheidung mehrerer Lebensalter. Auch das wohl vor 1647 skulptierte Marmorrelief Simon Guillains²²¹⁾, das sich ehemals am untersten Bogen des auf dem Pont-au-Change errichteten Denkmals befand, führt vier Gefangene vor, die den Altersstufen nach annähernd den Gestalten Desjardins' entsprechen; ähnlich wie bei Francavilla wird die Unterscheidung hauptsächlich durch die Haar- und Barttracht markiert. Hervorzuheben ist der kräftige Gefangene mittleren Alters, dessen Hände auf dem Rücken gefesselt sind; er vertritt den Typus des aufbegehrenden Sklaven.

Im Vergleich zu Francavilla weist Guillains Relief ein weiteres Differenzierungsmittel auf, das sich auch Desjardins zu eigen macht: Die zwei älteren Sklaven sind in weite Gewänder gehüllt; beide tragen über den bis zu den Füßen reichenden Hosen einen pelzgefütterten Mantel. Zum einen wird somit verdeutlicht,

daß das Alter eher der wärmenden Kleidung bedarf; zum anderen werden die Sklaven als Vertreter barbarischer Völkerstämme charakterisiert.

Pietro Tacca

Die Gefangenen Francavillas und Guillains sind dem künstlerischen Rang nach nicht mit den Sklaven Pietro Taccas zu vergleichen, die den Sockel des Monuments Ferdinands I. einnehmen.²²²⁾ Während Francavillas Bronzen am Ausgang des Manierismus stehen, vertreten die fast gleichzeitig konzipierten Skulpturen des um eine Generation jüngeren Tacca die Stilstufe des Frühbarock. Auch Desjardins konnte sich kaum der Wirkung der Korsarenfiguren entziehen, die bis in das 18. Jahrhundert hinein maßgeblich die Sklavendarstellung in der Skulptur bestimmten.²²³⁾ Freilich sind Taccas Gefangene schon der Aufstellung nach grundsätzlich unterschieden; im Gegensatz zu Desjardins' Sklaven, die verquält und eigentümlich beengt zwischen "soubassement" und Postament kauern²²⁹⁾, können die auf schmalen Konsolen hockenden "schiavi turchi" vergleichsweise ungezwungen agieren. Tacca sucht den Kontrast der Haltungsmotive, differenziert aber kaum die äußere Erscheinung der Sklaven: Die bartlosen, geschorenen Piraten sind meist nur spärlich mit einem Hüfttuch bedeckt; auch besitzt die Unterscheidung der Altersstufen geringe Bedeutung. - Der ältere Sklave vorn links krümmt sich stark zusammen, setzt die Füße weit zurück; mißtrauisch blinzelt der Korsar mit zusammengekniffenen Augen, die Unterlippe ist verächtlich vorgeschoben. Obgleich sich der mächtige Leib scheinbar im Zustand der Ruhe befindet, sind doch alle Muskeln angespannt. Gegensätzlich aufgefaßt ist der jugendliche Sklave rechts, der den Blick hoffnungsvoll bittend emporrichtet und, der Ketten nicht achtend, sich erheben will.

Stilistisch sind Desjardins' Gefangene nicht den Korsaren zu vergleichen. Gewiß aber vermittelte Tacca motivische Anregungen: Desjardins' Bemühen, die gegensätzlichen Empfindungen der gefesselten Sklaven auch in den Körperbewegungen zu veran-

schaulichen, geht letztlich auf Tacca zurück, der - im Unterschied zu Francavilla - die Schilderung der Gefangenschaft zum eigentlichen Thema der Skulpturen werden läßt. Auch Desjardins' Sklaven scheinen sich gegen den Sockel zu stemmen oder an den Ketten zu zerren, scheinen Gnade zu erhoffen oder sich resignierend zu ergeben, wie der hinten links hockende Negersklave des Livorneser Monuments. So folgt der spanische Gefangene dem jugendlichen Korsaren vorn rechts, indes der Holländer dem vorn links sitzenden Sklaven in Livorno entspricht.²²⁵⁾ Freilich sind Desjardins' formale Lösungen, die nicht direkt an Tacca anknüpfen, unvergleichlich schwächer und minder überzeugend. Der aufbegehrende niederländische Sklave zum Beispiel, der sich physiognomisch auf Francavillas negroiden Gefangenen bezieht, übernimmt nicht die komplizierte Bewegung des Korsaren Taccas; vielmehr führt er ein geläufiges Haltungsmotiv vor, das einfach und überschaubar anmutet.²²⁶⁾

c. Mimik und Temperament

Desjardins' Zeitgenossen erkannten deutlich die Unterschiedlichkeit der vier Sklaven des Place des Victoires-Denkmals und sahen auch den Zusammenhang zwischen Gesichtsausdruck und Körperhaltung; Regnier-Desmarais schrieb 1686: "... la diversité des passions, qui sont exprimées par leurs différents airs de teste, & leurs différentes attitudes, convient parfaitement bien à la différence des âges, dans lesquels ils sont représentéz."²²⁷⁾ Hier liegt der Gedanke nahe, daß - ungeachtet mancher Abweichungen - die Affektenlehre Charles Le Bruns in Desjardins' Sklavenfiguren ihren Niederschlag fand.²²⁸⁾ Regnier-Desmarais' Äußerungen über die einzelnen Gefangenen stimmen freilich nicht in jedem Fall exakt mit den verschiedenen "passions" überein: Der Autor gibt eine anschaulich-einfühlsame Beschreibung der Sklaven, ohne den jeweiligen seelischen Erregungszustand präzise mit einem der von Le Brun verwendeten Begriffe zu bezeichnen.²²⁹⁾

Regnier-Desmarais sagt von dem holländischen Sklaven: "il marque un homme ... qui regarde en haut avec un air de dépit &

d'indignation, comme murmurant contre le ciel, & contre la fortune ...".²³⁰⁾ Ohne Zweifel ist der Gefangene mit Le Bruns Bild der "haine", des Hasses zu verbinden.²³¹⁾ Das gilt namentlich für die in spezifischer Weise geschwungenen, über der Nasenwurzel zusammengezogenen Brauen, welche die Augen stark überschatten, wie auch für die Falten auf der Stirn und den festgeschlossenen Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe. Hier ist auf Le Bruns Text zu verweisen, daß der Haß sich ähnlich wie die Eifersucht äußere; zu dieser Leidenschaft aber sagt der Autor nach der deutschen Übersetzung von 1721: "Der Mund kan geschlossen / und so gebildet seyn / daß man sehen könne / wie die Zähne aufeinander knirschen."²³²⁾

Der junge Sklave, der Spanien repräsentiert, scheint am ehesten den Darstellungen der "espérance" nahezukommen, von der Le Brun sagt, "daß dieser Affect alle Theile des Leibes zwischen der Furcht und der Versicherung gleichsam ängstig und zweifelhaftig darstelllet; so/daß/wann ein Theil der Augbraune die Furcht anzeigt / der andere die Versicherung zeige."²³³⁾ Eben jene Empfindung zwischen Angst und Gewißheit scheint sich in der Miene des Jünglings widerzuspiegeln, über den Regnier-Desmarais schreibt: "Il a la teste élevée en haut vers la Statue du Roy, comme pour en implorer la clémence, en faveur de son âge."²³⁴⁾ Die Übereinstimmungen mit Le Bruns ebenfalls aufblickendem Ausdruckskopf der "espérance" sind bedeutend: man beachte etwa die im flachen Bogen emporgezogenen Brauen und den leicht geöffneten Mund.

Der das Reich verkörpernde Sklave, dessen "accablement" und "désolation extrême" Regnier-Desmarais beschreibt²³⁶⁾, läßt keine präzise Verbindung zu den Typen Le Bruns erkennen; in erster Linie ist an die "tristesse"²³⁷⁾ zu denken: die auf dem Stich dargestellte Gestalt schiebt ebenfalls die Unterlippe vor, ohne aber zugleich - wie die Figur der "haine" - die Lippen aufeinanderzupressen; auch scheint die Führung der Brauen ähnlich zu sein. In seinen Ausführungen aber gibt Le Brun eine abweichende Schilderung der "tristesse".²³⁸⁾

Der brandenburgische Sklave läßt sich den Ausdrucksstudien der "douleur aigue" und der "extrême douleur corporelle"²³⁹⁾

vergleichen; Le Brun selbst äußert zum "leiblichen Schmertze": "... dann die Augenbraunen ziehen sich in die Höhe / ... werden sich auch genauer (als in dem vorher genannten Affekt, der Traurigkeit) gegeneinander ziehen; der Augapffel wird unter der Augbraune gleichsam verstecket liegen / wie sich dann auch die Nasenlöcher gegen selbige Seite erheben / und eine Runtzel in denen Wangen verursacht werden; der Mund wird mehr offen und zuruck gezogener erscheinen / als in dem vorigen Affect / und wird da eine Art viereckichten Figur machen."²⁴⁰⁾ Vor allem sei auf die schräg hochgezogenen Brauen und den weit geöffneten Mund verwiesen, die den im Stich wiedergegebenen Köpfen entsprechen. Doch zeigt sich gerade an diesem Beispiel, daß es sich um wenig spezifische Übereinstimmungen handelt, zumal Desjardins' Sklave eher von psychischer Qual als von körperlichem Schmerz ergriffen ist. Auch müssen andere Vorbilder berücksichtigt werden, auf die Desjardins unmittelbar, ohne den Umweg über Le Bruns Theorie, zurückgreifen konnte; in diesem Fall liegt es nahe, an das "exemplum doloris"²⁴¹⁾ des Laokoon zu denken - abgesehen von allen nachantiken Ausprägungen, wie zum Beispiel Pugets Milon von Kroton, der freilich in der gesteigerten Intensität des wahrhaft schmerzlichen Ausdrucks Desjardins' Gefangene weit übertrifft.²⁴²⁾

Die mimische Auffassung der Sklaven der Place des Victoires ist ganz dem akademischen Milieu verhaftet; im Rahmen der Skulptur Ludwigs XIV. bilden die Gefangenen wohl eines der wichtigsten Beispiele der Rezeption der Affektenlehre in der von Le Brun fixierten Systematik. Freilich verleiht das dem Antlitz der Sklaven ein recht formelhaftes, unlebendiges Aussehen, wie der Vergleich mit Puget erweist; überdeutlich werden etwa die Linien der Brauen herausgearbeitet, die nach Le Bruns Lehre am stärksten die unterschiedlichen Leidenschaften zum Ausdruck bringen. -

1971 äußerte Ulrich Keller die Ansicht, daß die Sklaven Desjardins', die vier verschiedenen Lebensstufen angehören, zugleich die vier Temperamente vertreten.²⁴³⁾ Seit der Ausbildung der Viererzyklen, die vor allem im 15. Jahrhundert Verbreitung fanden, ist die Zuordnung der vier Lebensalter und der vier Temperamente eine geläufige Erscheinung²⁴⁴⁾; Beispiele finden

sich noch im 17. Jahrhundert, wie etwa Rubens' Gemälde der Vier Evangelisten in Sanssouci.²⁴⁵⁾ Läßt sich die Konzeption auch in Desjardins' Gefangenen erkennen?

Der junge Sklave, der Spanien repräsentiert, und der im jüngeren Mannesalter stehende Gefangene Hollands sind ohne weiteres mit dem sanguinischen und dem cholerischen Temperament zu verbinden; die Zusammenstellung entspricht dem traditionellen Schema, in dem Komplexion und Lebensalter parallelisiert werden. Nach demselben System müßte der brandenburgische Gefangene, der sich im älteren Mannesalter befindet, als Melancholiker angesehen werden, während der Greis, der das Habsburgerreich vertritt, den Phlegmatiker darzustellen hätte. Freilich fällt es schwer, im Brandenburger den Melancholiker zu erkennen, da sein Gebaren sich nicht mit der üblichen Darstellung vereinen läßt. Doch könnte Desjardins dem Thema eine eigene, nicht an die Bildtradition gebundene Fassung gegeben haben, um den Melancholicus deutlich gegen den Phlegmatikus abzusetzen; zum Vergleich sei etwa auf Abraham Janssens Gemälde im Musée Magnin zu Dijon verwiesen, das - in Abwandlung der vierfigurigen Temperamentendarstellung - allein Melancholie und Freude einander konfrontiert.²⁴⁶⁾ Hier ist die weibliche Gestalt, welche die Melancholie personifiziert, ebenfalls mit dem deutlichen Ausdruck des Schmerzes wiedergegeben: die Brauen sind hochgezogen und der Mund leicht geöffnet.

Eine Äußerung André Félibiens mag die Vermutung bestätigen, daß Desjardins' Sklaven die vier Temperamente repräsentieren. 1660 beschrieb der offizielle Kunstinterpret des Hofes die am Abschluß der Place Dauphine errichtete Ehrenpforte, welche die Herrschaft des jungen Louis XIV verherrlichte. Zu seiten des Bogens erhoben sich jeweils zwei Karyatiden, auf deren Häuptern größtenteils die Last der bekrönenden Pyramide ruhte. Félibien gab folgende Erklärung: "Que si au lieu de Colonnes les Grecs représentèrent autrefois dans leurs Arcs & dans leurs Portiques des Perses & des Caryatides, pour marquer la Victoire qu'ils avoient obtenue sur eux; l'on a bien pu représenter dans cét Arc de Triomphe, les quatre Elémens ou les quatre Humeurs, puis qu'en effet ils servent de sujet à la Paix, qui ne triomphe que

par la Victoire qu'elle a obtenue sur les humeurs différentes de différents Peuples."²⁴⁷⁾ Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß eine solche Anschauung auch dem Konzept des Monuments der Place des Victoires und seiner Sockelfiguren zugrunde liegt.

Es ist Desjardins' Verdienst, die Sklavenstatuen im Denkmalszusammenhang um wesentliche Elemente bereichert oder zumindest die bisherigen Ansätze entscheidend fortgeführt zu haben. Vor allem erstrebt Desjardins eine deutliche Differenzierung der Gefangenen. Schon äußerlich unterscheidet er sie nach der Kleidung. Mit der markanten Abstufung der Lebensalter verbindet er die Darstellung der Temperamente; der physiognomische Ausdruck wird stark variiert. Desjardins erstrebt gegensätzliche Haltungen und Bewegungen. Überdies gibt er den Sklaven - mit Ausnahme des holländischen Kriegers - die Möglichkeit, sich gestisch zu äußern. Desjardins' Skulpturen gehen darin den wenig später entstandenen Gefangenen Andreas Schlüters voraus, die hier motivisch, wenn auch nicht künstlerisch vorbereitet werden.²⁴⁸⁾

d. Zur Bedeutung der Sklaven

Desjardins' Bronzesklaven unterscheiden sich der Bedeutung nach grundsätzlich von den früheren Beispielen. Francavillas Gefangene, die sich auf keine ausdrücklich genannten Feinde beziehen, stehen letztlich in der Tradition der "Trionfi": in generellem Sinn sollen die nicht mit spezifischen Inhalten verbundenen Sklaven die Überlegenheit des Siegers vor Augen führen.²⁴⁹⁾ Taccas Sockelfiguren des Livorneser Monuments sind dagegen eindeutig als bezwungene Korsaren charakterisiert. Somit wird keine der europäischen Dynastien herabgesetzt; die bildliche Schmähung türkischer oder arabischer Gegner aber läßt keinen Widerspruch befürchten. Desjardins' Gefangene folgen indessen nicht der Konvention; denn sie repräsentieren bestimmte Feinde, die durch die Attribute unmißverständlich gekennzeichnet werden. Demnach wird dem Thema erstmals eine ausgesprochen politische Wendung gegeben: Die unverbindliche Metapher wandelt sich zur

gezielten Anspielung. So verwundert es nicht, daß die Sklaven der Place des Victoires zugleich zu heftiger Kritik Anlaß gaben. Der englische Gesandte Sir William Trumbull berichtete am 3. April 1686 über eine entsprechende Demarche des kaiserlichen Gesandten Graf Lobkowitz bei dem französischen Außenminister Colbert de Croissy: "The Emperours Envoyé was yesterday att Versailles ... Adding, That y^e Emper^r was not in y^e Condition of a Slave with his Hands tyd in Chaines, otherwise than in y^e Fancy of Mons^r de la Feuillade (This he thought fitt to take notice of, upon occasion of one of y^e Figures under y^e new Statue, representing a Slave in Chaines, with y^e Armes of y^e Empire, y^e Spread-Eagle by him). But this, he said, he did not forme as a Complaint, but onely to lett it be known he was not Insensible ...".²⁵⁰⁾ Lobkowitz' Interpretation geht noch über den eigentlichen Sachverhalt hinaus: Der Diplomat erkannte in dem Gefangenen eine Darstellung des Kaisers selbst. Der Streit um Desjardins' Sklaven hielt bis zum späten 18. Jahrhundert an: Beim Ausbruch der Revolution wurden die Gefangenen irrtümlich als Vertreter der erst von Louis XIV eroberten Provinzen Frankreichs angesehen.²⁵¹⁾

e. Stilistische Einzelvergleiche

Abschließend sei eine einzelne Sklavenstatue genauer untersucht, um die stilistischen Eigenschaften der Skulpturen Desjardins' näher zu erfassen.

Dem österreichischen Gefangenen läßt sich ein Terrakotta-Bozzetto zur Seite stellen, der dasselbe Haltungsmotiv vorführt.²⁵²⁾ Die 38 cm hohe Statuette des Londoner Kunsthandels, die auf einen Bildhauer aus dem Kreis der Hofkünstler Ludwigs XIV. zurückgeht, zeigt einen an eine Rostensäule geketteten Sklaven. Gleich dem Gefangenen Desjardins' ist der Greis ermattet und resigniert. Auch er läßt den Kopf weit herabhängen, neigt sich vor und stützt den rechten Arm auf die Beine; die Linke setzt ebenfalls nahe der Hüfte auf. Doch ist die Bewegung ausgeprägter; der Oberkörper sinkt tiefer hinab und ist stärker zur Seite ge-

dreht: offensichtlich soll die Skulptur vorwiegend von links her gesehen werden. Gegenüber Desjardins' Bronze erscheint die Komposition ausgesprochen harmonisch. Der gerundete Kontur der gedrängten Formen ist weit kohärenter, wie etwa die Linien des Hauptes, des Nackens und des linken Armes zeigen. Der Gefangene der Place des Victoires mutet dagegen eigentümlich ungelenk an. Die Gestalt mit dem massigen Kopf ist schwer, ja plump gebildet. Den hart zusammengefügtten Gliedern fehlt alle Geschmeidigkeit. So ist es kennzeichnend, daß der Oberkörper nur geringfügig gedreht, desto stärker vorgeneigt und scharf abgeknickt ist. Die sperrige Draperie unterstreicht den eckig-spröden Charakter der Skulptur. Im Unterschied zur schönheitlichen Aktfigur der Londoner Terrakotta läßt Desjardins' Figur den Zustand der Ermattung rückhaltloser in Erscheinung treten; die Härten des Aufbaus nehmen den Wert einer Ausdrucksqualität an und verdeutlichen die Gebrochenheit des Sklaven.

Ähnliche Feststellungen resultieren aus dem Vergleich mit der Versailler Brunnengruppe der "France Triomphante", die zwischen 1681 und 1683 nach Charles Le Brun's Entwurf von Jean-Baptiste Tubi, Antoine Coysevox und Jacques Prou ausgeführt wurde.²⁵³⁾ Zu beiden Seiten der auf dem Wagen thronenden Personifikation Frankreichs sitzen zwei Sklavengestalten, die zwar keine Fesseln tragen, aber sich doch als Besiegte zu erkennen geben; durch Löwe und Adler sind sie als Vertreter des spanischen und des österreichischen Habsburgerreichs ausgewiesen. Die Skulpturen wurden im Jahr 1681 - etwa gleichzeitig mit Desjardins' Sklaven - konzipiert. Darum kann zwischen beiden Aufträgen durchaus ein Zusammenhang bestehen, zumal die Analogien sich nicht auf die Ikonographie beschränken: der jugendliche Spanier, der sich hier zur Linken befindet, blickt ebenfalls furchtsam und doch hoffnungsvoll empor; der Repräsentant des Imperiums schaut indes teilnahmslos zu Boden. Spiegelbildlich entspricht die Komposition dem Londoner Bozzetto. Die kräftige Gestalt des Mannes im mittleren Alter dreht jedoch stärker den Oberkörper, so daß er von dem vor der Brunnengruppe stehenden Betrachter fast frontal gesehen wird, während sich das Gesicht im Profil zeigt. Noch deutlicher manifestiert sich hier die Tendenz zu

eleganter Linienführung und glatter Abrundung der Bewegungen. Desto markanter ist der Kontrast zum Sklaven der Place des Victoires, der ebenfalls das Reich verkörpert. In der Gegenüberstellung treten weitere Eigenarten der Bronzen Desjardins' zutage: man beachte etwa die harte, unlebendige Modellierung, die keine Nuancen, keine differenzierten Übergänge kennt; die Muskulatur wird nicht als schwellend empfunden. Ein Mangel an plastischer Formung zeigt sich z.B. auch in der Behandlung des Haars, dessen Strähnen metallisch scharf gestrahlt werden: die Locken verschmelzen nicht zu einer flockigen Haarkappe, wie sie der eventuell von Antoine Coysevox²⁵⁴⁾ geschaffene Gefangene der "France Triomphante" aufweist. Hier äußert sich Desjardins' Neigung zu trockener Durchzeichnung.

2. Die beiden Standbilder Ludwigs XIV.: die Versailler Marmorstatue (1679 - 1681/82) und die Bronzegruppe des von der Siegesgöttin gekrönten Königs (1682 - 1685/86)

a. Stilistische Untersuchung der Versailler Marmorstatue Ludwigs XIV.

Die Marmorstatue Ludwigs XIV. in Versailles (Kat.Nr.XLV/73) ist ausschließlich auf die Vorderansicht berechnet. Dagegen sind die Seitenansichten ohne Bedeutung. Die starke Ausschwingung der gelängten Gestalt, die im Standmotiv keine Ponderation erkennen läßt, wird kompositionell durch die Gewandführung wie durch die Anordnung der Attribute gesteigert. Die über die Standplatte hinausragenden Waffen, die sich unter dem vorgeetzten rechten Fuß befinden, verleihen dem Aufbau einen nachdrücklichen Akzent; hier setzt der Bewegungszug der Komposition ein. Zugleich erscheint die linke Seite des Bildwerks²⁵⁵⁾ weit gewichtiger, da dort das Gewand in einer mächtigen Formation herabfällt. Die bogenförmig über Brust und Arm gelegte Draperie führt zudem den Blick nach rechts und betont den abgewinkelten linken Arm. - Die elastische Biegung der Gestalt wie auch deren mangelnde Struktur verraten die niederländische Herkunft des

Bildhauers.²⁵⁶⁾ Doch sind im Vergleich zu früheren Werken, wie den Figuren des Hôtel Salé oder auch des Herkules-Reliefs, leichte Differenzen festzustellen: Der Aufbau erscheint verhärter, die Gestalt ist knapper und pointierter formuliert. Die Tendenz tritt auch in der fast gleichzeitig entstandenen Terrakotta-Statuette Karls des Großen zutage, die noch gedrängter komponiert ist.

In der Gewandung zeichnet sich gegenüber den Werken der mittleren siebziger Jahre ein deutlicher Wandel ab, da nun kompliziertere Bildungen begegnen. Während noch das Relief der Porte Saint-Martin und die Büste Pierre Mignards von streng durchlaufenden Draperielinien bestimmt werden, sind hier die Falten des über den Oberkörper geführten Mantels stark gewinkelt und verschachtelt; die Bahnen werden gleichsam zusammengeschoben. Das Tuch weist unregelmäßige Einbrechungen auf, die Desjardins' früheren Werken nicht eignen. Hier ergibt sich eine auffallende Parallele zu den späten Arbeiten des Artus Quellinus d.Ä.; namentlich die marmorne Minervastatue in Kleve aus den Jahren 1659/60²⁵⁷⁾ zeigt ähnliche Formationen, die freilich weit delikater aufgefaßt sind. Die Statue Ludwigs XIV. markiert somit einen Wendepunkt in Desjardins' Oeuvre: Von den ausgehenden siebziger Jahren an macht sich die Neigung zu einer stark plastischen Gewandgestaltung bemerkbar. Doch im Vergleich zu den späten Skulpturen, wie der Büste des Marquis de Villacerf, erscheint die Draperie der Versailler Figur noch ausgesprochen reliefhaft. Bemerkenswert sind ferner die großzügig geführten Faltenzüge der linken Seite: man beachte den Bogen, der den Arm hinterfängt, wie die breite Bahn, die sich von der Hüfte herabzieht und mit pendelnden Säumen endet. Solche Bildungen dynamischen Charakters, die den Impetus der Herrschergestalt verstärken, finden sich gleichfalls erst in den späten siebziger Jahren; die Versailler Diana und der brandenburgische Sklave weisen verwandte Formen auf.

Als Charakteristikum der Skulpturen Desjardins' ist die metallisch-harte, außerordentlich detaillierte Bearbeitung anzusehen, die zu den monumentalen Maßen des Bildwerks stark kontrastiert. Die Auszierung von Rüstung und Tunika erscheint fast

kleinlich; das gilt besonders für die Blattmaske und die das Cingulum umspielenden Bänder. Freilich ist die Oberfläche auch hervorragend erhalten, da die Skulptur niemals im Freien stand. Der Louis XIV-Figur läßt sich in der trockenen Präzision nur die Porträtstatue des Königs vergleichen, die der wallonische Bildhauer und Medailleur Jean Warin 1671/72 skulptierte.²⁵⁸⁾

Im Unterschied zu der fast gleichzeitig geschaffenen Figur der Diana zählt Desjardins' Standbild Ludwigs XIV. gewiß nicht zu den bedeutenden Werken des Künstlers. Trotz des Bemühens, etwa die Laminae bewegt erscheinen zu lassen, mutet die Statue eigentümlich unlebendig an. Zurecht auch bemängelte Tessin 1687: "c'est dommage que la main gauche enfonce trop dans le corps".²⁵⁹⁾ Dennoch wurde dem Bildwerk eine breite Nachfolge zuteil²⁶⁰⁾, da Desjardins hier eine einprägsame Formel der Herrscherdarstellung gefunden hatte.

b. Die Bronzeapplik Ludwigs XIV. als Herkules

Die neuere Literatur stellte der Versailler Marmorstatue weitere Skulpturen Ludwigs XIV. zur Seite, die - als Vorarbeiten des Standbildes - Martin Desjardins zugewiesen wurden. In dem Zusammenhang fanden auch mehrere Exemplare einer Bronzeapplik Erwähnung (Kat.Nr.LXXII), die in der Anlage wie in den Details exakt mit jenen Marmorstatuetten Ludwigs XIV. übereinstimmen, die hier als Fälschungen klassifiziert werden. Da zwei der Skulpturen mit Desjardins' Namen signiert sind, nahm man auch die Bronzereliefs für Desjardins in Anspruch, sah sie gleichsam als Reproduktionen der Marmorskulpturen an. Doch trotz solcher Verbindung mit den der Authentizität entbehrenden Statuetten können die Appliken selbst durchaus als Arbeiten des Desjardins-Umkreises gelten. Auch sind zwei Exemplare der Bronzen schon für das späte 18. Jahrhundert belegt: 1793 wurden aus dem Besitz des fünften Herzogs von Harcourt zwei Kabinettschränke konfisziert, deren Mitteltür jeweils mit dem Relief Ludwigs XIV. geschmückt ist.²⁶¹⁾ Die heute im Louvre befindlichen Möbelstücke tragen die Marken von Etienne Levasseur (1721-1798), der entweder sich

hier nur als Restaurator älterer Arbeiten betätigte oder aber sich unmittelbar an Entwürfe André-Charles Boulles hielt.²⁶²⁾ Zumindest verwendete er in dem einen oder dem anderen Fall Möbelappliken der Zeit Ludwigs XIV.: gleich anderen Ebenisten, die unter Ludwig XVI. tätig waren, bediente sich Levasseur der "bronzes d'ameublement", die sich etwa in dem Lagervorrat der Boulle-Werkstatt erhalten hatten.²⁶³⁾ Zu welchem Zeitpunkt auch die zwei Kabinettschränken entstanden: Es erscheint unzweifelhaft, daß die Bronzen schon unter Ludwig XIV. gefertigt wurden.

Das flache Relief gibt den König in strenger Frontalität; nur das Haupt wendet sich weit nach links, das Gesicht zeigt sich fast im Profil: der Blick geht in jene Richtung, in die auch der abgewinkelte linke Arm weist; der Rücken der Hand ruht auf der ausgestellten Hüfte. Die nach rechts drängende Bewegung wird durch ein starkes Gegengewicht ausgeglichen: Der gesenkte rechte Arm, dessen Hand die Keule faßt, ist weit abgespreizt; das rechte Bein wird energisch zur Seite gesetzt, während das linke Bein als Standbein fast senkrecht aufrucht. Zu Füßen des Königs liegen Helm, Schwert und Schild.

Ludwig XIV. ist ausgesprochen jugendlich dargestellt. Doch besitzen die leicht heroisierten Züge nur geringe Porträtähnlichkeit. Die kräftige Nase ist nur wenig gebogen, die Brauen sind stark geschwungen.

Generell entspricht die Anlage des Bronzereliefs, das Ludwig XIV. als Herkules vorführt, der des Versailler Marmorstandbildes. Doch ist die Komposition der Applik durch eine eigentümlich ungelöste Spannung gekennzeichnet, da die Figur zwar stark nach links ausläßt, in der Bewegung aber sich ganz nach rechts richtet. Auch erscheint die Gestalt recht un gelenk und steif; man beachte nur das weit abgespreizte rechte Bein, dessen Fuß fast im Profil gesehen wird. Freilich stand der Bildhauer hier vor einer grundverschiedenen Aufgabe; galt es doch, die Figur stark in die Fläche zu breiten und ihr einen möglichst geschlossenen Kontur zu geben. Keule und Mantel haben daran entscheidenden Anteil: Es wird ein einfacher Umriß erzielt, in dessen fast geometrische Form sich auch das Haupt mit der Perücke einfügt. Die beiderseits vorstoßenden Spitzen der Flächenfigur,

die durch den linken Ellenbogen und die rechte Hand markiert werden, sind kompositionell deutlich aufeinander bezogen.

Die stilistischen Unterschiede gegenüber der Versailler Marmorstatue sind u.a. in der zeitlichen Differenz begründet. Die breit ausladende Anlage der flächigen Gestalt weist auf Desjardins' 1671 datiertes Aufnahmerelief. Die Figur des Herkules erscheint dort ebenfalls schwerfällig und in der Bewegung steif; das Spielbein wird gleichermaßen weit ausgestellt. Verwandt ist ferner die weiche Biegung der Glieder, deren Gelenke nicht stark artikuliert sind. Die in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren entstandenen Skulpturen Desjardins' besitzen dagegen eine straffere Erscheinung, die Gestalten werden energischer zusammengefaßt; das läßt sich nicht nur dem Versailler Standbild des Königs, sondern auch der Terrakotta-Statuette Karls des Großen oder der Figur Ludwigs XIV. auf dem Relief des Friedens zu Nymwegen ablesen. - Für eine recht frühe Datierung der Bronzeapplik spricht zudem die Bildung der Draperie, die nicht die kompliziert geschichteten Formen der um 1680 geschaffenen Werke aufweist; eher läßt sich die Gewandung mit der des Herkules-Reliefs vergleichen: schmale, nur leicht gebrochene Faltengrade, die annähernd parallel geführt sind, rahmen breitere Täler, welche unregelmäßige, zum Teil scharfkantige Eindrücke aufweisen.

Spezielles Interesse besitzt die Auffassung des Hauptes, da sich hier eine Eigenart der Skulpturen Desjardins' manifestiert. Über dem entblößten Hals ist der Kopf scharf herumgewendet und gegen die erhobene Schulter gedreht, auf der das Gewand durch die Fibel gehalten wird. Dort breiten sich die Locken der Perücke aus, während sie auf der rechten, vom Haupt abgewandten Schulter eher in den Nacken zurückgestrichen sind. Desjardins greift hier das Kompositionsschema der um 1660 skulptierten Apollo-Büste des Hôtel Salé auf und überträgt es auf das Porträt. Zugleich schafft der Künstler die Voraussetzungen für die in der Mitte der siebziger Jahre entstandene Mignard-Büste. Am Ende des Jahrzehnts übernimmt das Versailler Marmorstandbild die starke Drehung des Kopfes; dort fällt die Perücke in ähnlicher Weise, wie die Berliner Zeichnung darlegt. Im Fall der

Applik entspricht auch die großzügige Anlage der kräftigen, klar gegeneinander abgesetzten Locken einer Stileigentümlichkeit Desjardins'. Das Gesicht selbst ist gut mit den Porträtköpfen Ludwigs XIV. zu vergleichen, die sich auf den Reliefs des Place des Victoires-Monumentes finden; dies gilt vor allem für die Darstellung der Anerkennung des französischen Vorrangs (Kat. Nr.XLV '79).

Abschließend ist zu fragen, ob die auf Desjardins zurückgehenden Appliken auch von ihm selbst gegossen und ziseliert wurden. Die vergoldeten Reliefs der zwei Kabinette des Louvre sind äußerst sorgfältig ziseliert und punziert; die Formengebung erscheint jedoch recht weich, wenn man beispielsweise die in Windsor befindliche Reiterbronze Ludwigs XIV. hinzuzieht (Kat.Nr.LIV/34), die gewiß in der Desjardins-Werkstatt geschaffen wurde. So fehlt dem Relief ganz die prägnante Artikulierung der Reiterstatuette; einzelne Partien sind ausgesprochen schwach zu nennen, wie etwa die Pteryges und Laminae der Rüstung. Auch der Vergleich mit den Reliefs des Place des Victoires-Monumentes läßt die mangelnde Kraft der Appliken deutlich werden. So ist anzunehmen, daß Desjardins nur das wohl in Wachs gefertigte Modell lieferte, das darauf in der Werkstatt eines Ebenisten - vielleicht der des André-Charles Boulle - ausgeführt wurde.

c. Fälschlich als Vorarbeiten zur Versailler Marmorstatue angesehene Skulpturen

Die Marmorstatuette in Washington und verwandte Exemplare

Die zum Teil mit Desjardins' Signatur versehenen Statuetten, die in der Komposition den Bronzeappliken entsprechen, existieren mindestens in fünf Marmor- und drei Terrakottaausführungen (Kat.Nr.LXXV/1-8).

1908 publizierte Louis Rouart aus seinem eigenen Besitz eine mit der Signatur "DJ 1678" versehene Marmorstatuette (Kat. Nr.LXXV/4), die er als eigenhändige Arbeit Martin Desjardins' ansah. Im Rahmen der zusammenfassenden Studie, die den für

Desjardins in Anspruch genommenen Louis XIV-Skulpturen galt, stellte Louis Réau 1946 ein weiteres Exemplar des erstmals von Rouart publizierten Statuettentypus vor, das die Signatur "DES IARDINS . 1675" trägt (Kat.Nr.LXXV/1). Dieselbe Skulptur, die sich jetzt in der Samuel H.Kress Collection der Washingtoner National Gallery befindet, wurde von Ethlyne und Germain Seligman 1968 unter anderem im Zusammenhang mit den Bronzeappliken ausführlich behandelt.²⁶⁴⁾

Bei allen Statuetten erhebt sich die Gestalt des Königs über einer recht flachen Standplatte auf quadratischem Grundriß mit gekehltm Profil. Der Schild findet sich hier nicht; der Helm hat zwischen den Füßen Ludwigs XIV. Platz gefunden, das Schwert liegt flach auf der Plinthe. Im Gegensatz zu den Reliefs fällt der Mantel mit einem Zipfel auch über die Keule. Der König trägt nicht die dünnen enganliegenden Hosen; Laminae, Sandalenriemen und andere Accessoires sind in der Form einfacher gehalten: Es fehlen die Einfassungen und Unterteilungen. Das untere Ende der Schwertscheide wird nicht zwischen den Beinen sichtbar.

Haltung und Proportion des Herrschers lassen leichte Abweichungen erkennen. Der Rumpf ist gestreckter, die Glieder sind schlanker, der Kopf ist im Vergleich zur Applik wesentlich kleiner und auch nicht sehr stark herumgewendet. Die Gestalt läßt weniger breit aus. Das rechte Bein ist nicht weit zur Seite gesetzt und nach außen gedreht, sondern stark vorgestellt; während sich die Hüfte herausschiebt, biegt der Oberkörper deutlich zurück. In der Vorderansicht zeigt die Figur eine Ausschwingung, die der Bronzeapplik nicht zu eigen ist. In der Schrägansicht von vorn rechts dominieren kurvice Linien: die Brust wölbt sich vor, indes die Hüftpartie zurückweicht; das durchgedrückte Standbein und das weit vorgesetzte Spielbein sind eigentümlich bogig geführt. Ungewöhnlich ist auch die Rückenansicht: Das liliengeschmückte Paludamentum zieht sich breit herab und staut sich in weichen Faltungen auf der Standplatte über dem Helm, dessen lederner Nackenschutz hervorschaut. Mit wenigen großen Falten, welche die Draperie gliedern, wird der Versuch unternommen, zwischen dem hochgewinkelten linken Ellbogen und der gesenkten rechten Hand zu vermitteln.

Alle Statuetten dieses Typus, gleich ob in Marmor oder Terrakotta gefertigt, sind weitgehend identisch; auch die Standplatte ist stets in gleicher Weise gebildet. Dagegen zeigen einzelne Ausführungen eine recht unterschiedliche Faktur. Das Marmorexemplar einer Privatsammlung in Châtillon-sous-Bagneux (Kat.Nr.LXXV/2) ist hart bearbeitet; die zum Teil recht rauhe Oberfläche erscheint gelegentlich fast wie geschnitzt. Eine wesentlich stärkere Glättung läßt die Statuette der Washingtoner Kress Collection erkennen. Wohl nicht vollendet ist ein Exemplar im Pariser Privatbesitz (Kat.Nr.LXXV/3): hier finden sich kaum präzise skulptierte Formen; die Haut des Bildwerks ist gleichsam in einem weichen Sfumato aufgelöst.

Die Washingtoner Statuette beansprucht unter den verschiedenen Exemplaren augenscheinlich die höchste Qualität; doch ist auch sie im Detail wie in der Gesamtkomposition der Bronzeapplik deutlich unterlegen. Wie die Betrachtung der Draperie zeigt, ist etwa der Mantel der Marmorskulptur einfacher gestaltet als der des Bronzereliefs: Die hohen Stege sind weniger gebrochen, verlaufen geradliniger und in gleichmäßiger Stärke, so daß der Eindruck eines starren Schemas entsteht. Beispielsweise zweigen von den Hauptzügen weitere Grate von fast gleichem Profil ab, die hier nicht motiviert zu sein scheinen; dagegen erklären sie sich bei der Bronzeapplik aus dem Umschlagen des Tuches, aus der Überlagerung verschiedener Bahnen. Die Reduktion auf ein Netz solcher Faltenrücken zeigt sich noch deutlicher an der Marmorstatuette im Pariser Privatbesitz (Kat.Nr.LXXV/3); die tiefliegenden Täler sind wenig durchgearbeitet. So fehlt jeder fließende Zusammenhang der Draperie, die unlebendig und spröde anmutet.

Bemerkenswert sind die Unterschiede in der Behandlung des Kopfes und der Perücke. Die Bearbeitung der Haare ist grob: die dicken, teigigen Locken, die in der Mitte deutlich ausgebohrt sind, weisen keine Strählung auf. Im Vergleich zur Bronzeapplik erscheint das glatte Gesicht ausgesprochen puppig. Es ist breiter und gedrungener angelegt als das Reliefs; die Brauen sind kaum geschwungen, die Augen leicht geschlitzt. Es besteht nur geringe Porträtähnlichkeit; alle Züge eines intensiven Ausdrucks

fehlen: Man vergleiche dagegen die Brauen- und Stirnpartie des Bronzereliefs. In Verbindung mit der ausschwingenden Haltung und der gestreckteren Proportion der Gestalt gewinnt die zugespitzte Physiognomie ein jugendliches, fast übermütig-herausforderndes Aussehen.

Nach der zuletzt von Ethlyne und Germain Seligman vorge-tragenen These folgen die Bronzeappliken der Marmorstatuette, die Desjardins' Name und die Jahreszahl 1675 trägt. Doch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die qualitativ weit schwächeren Marmorausführungen auf die Bronze zurückgehen: Es handelt sich um moderne Imitationen, welche die Reliefs in die Rundplastik um-setzen. Während die Bronzeappliken durchaus dem Stil Desjardins' entsprechen, zeigen die marmornen Bildwerke in der Gesamtauf-fassung wie in der Faktur keine Analogien zu Desjardins' Werk.²⁶⁵⁾

Als mutmaßliche Entstehungszeit ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts vorzuschlagen. Für eine solche Datierung spricht schon die Tatsache, daß der Bildhauer oder dessen Umgebung über präzise Kenntnisse der Kunstgeschichte Ludwigs XIV. verfügten; er-scheint es doch bemerkenswert, daß man Desjardins' Autorschaft der Bronzeappliken erkannte, darum die Marmorstatuetten mit sei-nem Namen versah und überdies das Datum 1675 bzw. 1678 wählte. Auch die große Zahl der Exemplare deutet darauf hin, daß hier eine Werkstatt des 19. Jahrhunderts tätig war, die unter kommer-ziellem Gesichtspunkt serienweise solche Statuetten anfertigte - sei es zunächst nur als Nachahmung ohne Täuschungsabsicht, sei es auch als gezielte Fälschung.²⁶⁶⁾ Eine Parallele bilden die zahlreichen Bronzenachgüsse des 19. Jahrhunderts nach den gut ein Meter hohen Reduktionen des Reitermonumentes Ludwigs XIV. auf der Pariser Place Vendôme.²⁶⁷⁾ Die Terrakotta-Exemplare des fälschlich Desjardins zugeschriebenen Statuettentypus, die noch weit derber als die Marmorskulpturen ausgeführt sind, lassen sich mit den großformatigen Terrakotta-Nachahmungen der Garten-skulpturen Antoine Coysevox' vergleichen: Offenbar erfreuten sich solche Tonarbeiten nach Werken des "style Louis XIV", die in dekorativem Zusammenhang Aufstellung finden konnten, während des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Während es sich hier

nur um generelle Analogien in der Geschmacksbildung handelt, läßt sich auch ein spezielles Vergleichsbeispiel anführen: Das Londoner Victoria and Albert-Museum besitzt eine 81,6 cm hohe Marmorstatuette Ludwigs XIV. über der Häresie, die auf Cornelis Vermeulens Stich des 1685 von Louis Le Comte geschaffenen Standbildes zurückgeht.²⁶⁸⁾ Auch hier wird die zweidimensionale Vorlage in ein rundplastisches Werk übertragen. Im Gegensatz zu den nach Desjardins' Applik ausgeführten Statuetten lassen sich Entstehungszeit und -ort der Londoner Marmorskulptur näher bestimmen; wohl in den siebziger oder in der ersten Hälfte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde sie von einem der unter Ludwig II. von Bayern tätigen Bildhauer - Anton Heinrich Hess, Philipp Perron oder Friedrich Walker - gefertigt.²⁶⁹⁾

Der Stich nach Louis Le Comte und die Applik Martin Desjardins', die jeweils den Marmorstatuetten zugrunde liegen, sind einander im Haltungsmotiv verwandt. Doch der von Le Comte dargestellte Monarch hält mit der Rechten nicht die Keule, sondern den Kommandostab, der auf den Oberschenkel aufgesetzt ist; der rechte Arm wird somit stärker angehoben. Der rechte Fuß steht erhöht auf dem Haupt der Häresie, einer männlichen Gestalt, die zu Füßen des Königs liegt. Gegenüber der Applik ist die auf dem Stich wiedergegebene Marmorstatue gedrängter komponiert und härter bewegt.

Die nach Le Comtes Standbild gearbeitete Skulptur des wohl in München tätigen Bildhauers läßt sich in der plastischen Umsetzung weitgehend mit der Washingtoner Statuette vergleichen. Auch die Herrschergestalt des Londoner Bildwerks nimmt in der linken Schrägansicht eine eigentümlich angestrengte Haltung ein: Man beachte die Wölbung der Brust und die Einziehung des Bauches, die kurvige Linienführung des in die Hüfte gestemmtten Armes und des gleichfalls weit vorgesetzten Spielbeines. Dagegen ist die Faktur der Statuetten grundverschieden: die Skulptur des Victoria und Albert-Museums weist eine sehr harte Bearbeitung der Oberfläche auf, die zum Teil wie gekerbt erscheint. Die Ornamente sind gleichsam herausgeschnitten; die Gewandung ist splittrig gebrochen. Auch die Physiognomien lassen sich nicht vergleichen: der Herrscher der Londoner Statuette hat ein volles, ja aufge-

dunsenes Gesicht, dessen anmaßender Ausdruck karikaturistisch übertrieben erscheint; auffallend sind die gebohrten Augen mit kräftigen Lidern und schweren Tränensäcken. Dem Porträt fehlt jede Ähnlichkeit mit Ludwig XIV. Trotz vereinzelter Übereinstimmungen in der Bearbeitung, die in der Behandlung der Locken oder der unbestimmt-weichen Wiedergabe der Beinmuskulatur zutage treten, ist doch nicht anzunehmen, daß die Londoner und die Washingtoner Statuette auf denselben Bildhauer oder dasselbe Atelier zurückgehen. Die säuberlich ausgeführte Skulptur des Victoria und Albert-Museums stellt eine getreue Übertragung des Stiches in den Marmor dar; gegenüber der graphischen Vorlage ist die Ornamentik gelegentlich noch reicher aufgefaßt. Insgesamt erscheint die Statuette recht plump; die Bewegungen der Gestalt sind eckig und hart. Indessen muß das Washingtoner Bildwerk eher als Interpretation der Applik, nicht aber als deren Kopie angesehen werden: offenkundig handelt es sich um eine nicht ohne Geschick durchgeführte Umbildung, die besonders durch die Veränderung der Proportionen der Skulptur eine geschmeidig-elegante Erscheinung, einen kecken Ausdruck zu verleihen weiß. Eine solche Auffassung entspricht gewiß nicht den Intentionen des 17. Jahrhunderts, kommt aber im 19. Jahrhundert dem Geschmack eines Publikums entgegen, das in verklärender Rückschau den König vornehmlich als jugendlichen Helden zu sehen wünscht. Indessen verzichten die unter Ludwig II. arbeitenden Bildhauer, die oft nur handwerklichen Maßstäben genügen, auf eine selbständige Umformung des Vorbildes. Darum werden die Washingtoner Statuette und die übrigen Exemplare nicht im Kunstkreis des bayerischen Königs entstanden sein. Dagegen spricht schon die große Zahl der Ausführungen. Aber auch die Anbringung der Signatur an der Standplatte der Washingtoner Skulptur stimmt nicht mit der Praxis der für Ludwig II. tätigen Künstler überein; denn selbst die streng kopierten Werke wurden offensichtlich nicht mit den Namen jener Bildhauer versehen, die das Original geschaffen hatten. Somit ist zu vermuten, daß die Exemplare des durch die Washingtoner Statuette vertretenen Typus nicht in Deutschland, sondern in Frankreich entstanden. Hinsichtlich der dreidimensionalen Umsetzung wird sich der Bildhauer wiederum an erhaltenen Skulptu-

ren des 17. Jahrhunderts orientiert haben, um zu einer glaubwürdigen Gestaltung des rundplastischen Werkes zu gelangen; beispielsweise ist an die hölzerne Statue König Johanns III. Sobieski von Polen zu denken: die etwa zwischen 1683 und 1687 entstandene Skulptur des Pierre Vaneau, die im Typus unmittelbar auf Louis XIV-Statuen zurückgeht, wurde 1882 ausführlich publiziert.²⁷⁰⁾

Ein weiteres Marmorbildwerk Ludwigs XIV., das einem anderen Typus entspricht, läßt gleichfalls darauf schließen, daß ein gewisser Bedarf an solchen Statuetten des Königs bestand. Im belgischen Privatbesitz befindet sich eine Marmorskulptur²⁷¹⁾, die dem von Domenico Guidi gearbeiteten Standbild Ludwigs XIV. in der römischen Académie de France getreu folgt²⁷²⁾, jedoch die Maße erheblich reduziert: das Original mißt 2,50 m, die Kopie aber nur ca. 1,30 m. Die Statuette könnte von einem Schüler der Académie de France in Rom selbst ausgeführt worden sein; nur als Kuriosum sei vermerkt, daß sie mit der Signatur "Desjardins" versehen ist. - Das Interesse des 19. Jahrhunderts an den unterlebensgroßen Darstellungen Ludwigs XIV. in der Skulptur wurde vielleicht durch entsprechende Statuetten gefördert, die bereits im 17. Jahrhundert entstanden. So befand sich 1888 auf einer Pariser Ausstellung die 80 cm hohe Marmorstatuette Ludwigs XIV. über der Häresie, die Jean-Baptiste (?) Gobert 1690 oder 1692 geschaffen hatte.²⁷³⁾

Der Wachsbozzetto in Bayonne und das Terrakottamodell in Vaux-le-Vicomte

Während die besprochenen Marmor- und Terrakottastatuetten als moderne Nachahmungen oder Fälschungen anzusehen sind, können die beiden im folgenden zu behandelnden Werke zumindest als zeitgenössische Arbeiten gelten, auch wenn es sich - entgegen der bisherigen Annahme - nicht um Skulpturen Martin Desjardins' handelt.

Albert-Erich Brinckmann behandelte 1925 ausführlicher den in Bayonne befindlichen Wachsbozzetto einer Louis XIV-Statue

(Kat.Nr.LXXIII), den er als Vorarbeit zum Versailler Standbild Martin Desjardins' bezeichnete. 1932 wiesen Charles Maumené und Louis d'Harcourt auf eine in Vaux-le-Vicomte bewahrte Terrakotta Ludwigs XIV. hin (Kat.Nr.LXXIV), die sie gleichfalls Desjardins zuschrieben. Doch erst Louis Réau bemerkte 1946 die engen Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken in Bayonne und Vaux. Mit Ausnahme weniger Details stimmen die zwei Statuetten exakt überein. Hier wie dort steht der antik gerüstete König in der herrscherlichen Pose, die schon mehrfach begegnete: Ludwig XIV. stemmt die Linke, die den Mantel rafft, auf die ausgestellte Hüfte; der Blick geht in jene Richtung, in die der abgewinkelte linke Arm weist. Dagegen ist der rechte Arm gesenkt; die Hand umfaßt den Kommandostab. Zugleich wird das rechte Bein weit vorgesetzt. Der Bewegung nach erscheint der Wachsbozzetto freilich recht ungelenk, während die gedrungene Gestalt der Terrakottafassung eher geschmeidig aufgefaßt ist. Auch ist die skizzenhaft angelegte Wachsstatuette weniger detailliert gearbeitet. So fehlt der Ordensstern auf dem Mantel wie auf dem Brustpanzer, dessen Ornamentik ohnehin nur schwach angedeutet ist. Indessen zeigt die Rüstung der Terrakotta ein feines Rankenwerk, in das zwei zarte Putti über dem Cingulum eingefügt sind. Deutliche Abweichungen lassen die Sandalen erkennen: Die der Wachsstatuette sind hochgeschnürt, die der Terrakotta aber reichen lediglich bis zu den Knöcheln. Auch fehlt bei dem Bayonner Bozzetto der nach außen geöffnete Helm hinter dem linken Bein des Königs; die anderen Trophäen dagegen sind hier wie dort vorhanden: unter dem linken Fuß des Herrschers ruht der flache Schild, auf dem Palmzweige liegen; hinter dem rechten Bein befindet sich der Muskelpanzer.

Beide Statuetten entsprechen einem Standbild Ludwigs XIV., das auf einer gegen 1693/94 gefertigten Zeichnung Sébastien Le Clercs wiedergegeben ist.²⁷⁴⁾ Dort erhebt sich die Statue über einem einfachen Sockel, der annähernd dieselbe Höhe wie die Skulptur besitzt; die Vorderseite des Piedestals trägt die Widmungsinschrift. Die Abweichungen zwischen dem Standbild zum einen und den Statuetten zum anderen sind unbedeutend. Auf der Zeichnung Le Clercs stützt der König die Rechte auf einen Stab,

so daß der Arm stärker abgewinkelt ist. Die Statue ähnelt darin eher dem Wachsbozzetto. Das gilt auch für die Form der Sandalen. Gegenüber beiden Statuetten unterscheidet sich das Standbild nur in dem nebensächlichen Punkt, daß die Pteryges offenbar in zwei einander überlagernden Reihen angeordnet sind.

Die beiden Modelle von Bayonne und Vaux können schon wegen der Nähe zu der von Le Clerc gezeichneten Statue nicht für Desjardins in Anspruch genommen werden; denn außer der Marmorstatue in Versailles und der Bronzegruppe der Place des Victoires ist kein weiteres Louis XIV-Standbild Martin Desjardins' bekannt. Zudem sprechen die Porträtzüge der in Vaux befindlichen Statuette gegen die Annahme, daß sie dem 1679 begonnenen Marmorstandbild Desjardins' als Modell vorausgeht; denn Ludwig XIV. ist bereits in vorgeschrittenerem Alter dargestellt, so daß an eine Entstehung in den achtziger oder frühen neunziger Jahren gedacht werden muß. Noch trägt der Herrscher den Moustache, den er erst in den Jahren vor 1695 ablegte.²⁷⁵⁾ Doch ist eine spürbare Erschlaffung der Physiognomie zu beobachten: die Augen sind leicht eingesunken; an den Tränensäcken treten feine Äderchen hervor, um den Mund bilden sich starke Falten.²⁷⁶⁾

Die gewichtigsten Argumente gegen Desjardins' Autorschaft ergeben sich jedoch aus dem motivischen wie stilistischen Vergleich zwischen den zwei Statuetten und dem Versailler Standbild selbst. Auffallend ist schon die unterschiedliche Behandlung des Mantels und des Panzers. Beispielsweise neigt der Künstler der Terrakotta zu einer kleinteilig-zierlichen Gestaltung der Rüstung, wie es sich an dem Dekor der Lorica, aber auch an der feinen Durchzeichnung der Laminae zeigt. Auch fehlt der im Aufbau ausgeglichenen Terrakotta in Vaux der prononcierte Ausdruck der Standbilder Desjardins'. Überdies manifestiert sich eine entscheidende Differenz in der Konzeption beider Skulpturen. Die in Vaux befindliche Statuette ist weniger strikt auf die Vorderansicht angelegt, die Rückseite des Modells wird stärker durchgebildet. Speziell die auf der Standplatte liegenden Waffen, die - im Unterschied zu Desjardins' Statue - nicht an einer Stelle zusammengefaßt sind, führen den Blick um die Skulptur herum. Das verdeutlicht bereits der Rundschild. Wichtiger noch ist die Funk-

tion des Muskelpanzers: die Rüstung leitet unmittelbar von der Seiten- zur Rückansicht über, zumal sich dort auch der vom rechten Arm herabgleitende Mantel mit gedrehten Falten staut. Ohnehin ist das Paludamentum hier nicht als mächtige Folie aufgefaßt.

d. Zur Komposition des Versailler Standbildes und weiterer Herrscherdarstellungen Desjardins'

Das Auftreten des Haltungsmotivs in der französischen Kunst

Fünf Skulpturen Martin Desjardins', die dem Bereich der monarchischen Repräsentation angehören, vertreten mit geringfügigen Abwandlungen das gleiche Haltungsmotiv: die Herkulesgestalt des Aufnahmereliefs wie die Königsfigur der Bronzeapplik stehen in derselben Pose; die Formel begegnet bei der Versailler Marmorstatue wie bei der Bronzegruppe der Place des Victoires und ist auch der Terrakotta-Statuette Karls des Großen zu eigen.

Zunächst widmet sich die auf die Kunst Ludwigs XIV. beschränkte Untersuchung des Kompositionsschemas den Herkules-Skulpturen, die mit Vorliebe das Motiv verwenden, aus dem Kraft und Anspannung sprechen; hier wird es früh schon zur Verherrlichung Ludwigs XIV. eingesetzt.²⁷⁷⁾ Das eingangs zu besprechende Werk kann den späteren Beispielen nur bedingt verglichen werden: Berninis letztes Louvreprojekt aus dem Jahr 1665, das am getreuesten durch die 1928 von Ragnar Josephson publizierte Zeichnung des Stockholmer Nationalmuseums überliefert wird, weist beiderseits des Haupteingangs je eine kolossale Herkulesfigur auf²⁷⁸⁾; Etienne Le Hongre führte die ehemals am Holzmodell befindlichen Skulpturen nach Berninis Angaben aus. Einer der engsten Mitarbeiter Berninis, der Architekt Mattia de' Rossi, gab eine nicht recht klare Deutung der beiden Gestalten "che fingono guardare il palazzo"; offensichtlich sollten die beiden Statuen die herkulischen Eigenschaften des Monarchen zum Ausdruck bringen.²⁷⁹⁾ Die linke Figur nimmt die hier behandelte Pose ein, die aber - im Vergleich mit den späteren Darstellungen Desjardins' - keine Zuspitzung

des Ausdrucks erkennen läßt. Ähnlich wie bei den Statuen des Herkules Farnese oder des Antinous ist die Linke eher auf den Rücken als auf die Hüfte gestützt, so daß sie nicht in Erscheinung tritt. Nicht zuletzt gibt das kontrapostische Standmotiv der Gestalt eine ruhig-ausgeglichene Erscheinung. Stilistisch läßt die auf der Zeichnung wiedergegebene Figur eher an Le Hongre als an Bernini denken.

Zu der statuarischen Konzeption der Torwächter-Figur kontrastiert die Herkulesgestalt des 1671 datierten Aufnahmereliefs Martin Desjardins'. In der allegorischen Darstellung repräsentiert Herkules den König, ohne dessen Porträtzüge anzunehmen. Die äußerst kraftvolle Ausprägung des Motivs könnte durch Skulpturen des italienischen Manierismus bestimmt sein; so ergeben sich deutliche Parallelen zu einem Tiziano Minio zugeschriebenen Terrakottarelieff des Herkules in Wien.²⁸⁰⁾

Desjardins' Bronzeapplik intensiviert noch das Spannungsverhältnis zwischen dem gesenkten und dem auf die Hüfte gestemmen Arm. Im Vergleich zur Herkulesgestalt des Aufnahmereliefs gewinnt die Figur an Flexibilität; jugendlicher Elan scheint sie zu erfüllen. Die Differenz gegenüber der 1671 datierten Skulptur erklärt sich auch aus dem unterschiedlichen Darstellungsgesamtgehalt: In der Gewandung des Herkules tritt jetzt der etwa vierzigjährige Herrscher selbst auf. Desjardins führt somit in die Kunst Ludwigs XIV. eine Formel ein, die fortan in fast stereotyper Weise Verwendung findet: Der mit den Attributen des Halbgottes versehene König präsentiert sich in jener Pose, die traditionell vorwiegend mit der Herkules-Ikonographie verbunden wird.

Gleichzeitig oder wenig später begegnet das Motiv erstmals im Bereich der französischen Monumentalskulptur: Das 1675 datierte Relief Etienne Le Hongres an der Pariser Porte Saint-Martin zeigt Ludwig XIV. in der Gestalt des Herkules, der über den Riesen Geryoneus triumphiert. Hier handelt es sich um das einzige ausgeführte Beispiel einer Nacktheroisierung Ludwigs XIV. in der Bildhauerei.²⁸¹⁾ Die Porträtähnlichkeit ist nicht zu verkennen. Zudem wird das Haupt von der Perücke umflossen, deren Locken sich auf den Schultern ausbreiten. Hierin wie auch im gesamten Aufbau ergeben sich deutliche Parallelen zu der Bronze-

applik. - Ikonographisch wie kompositorisch nehmen Desjardins' und Le Hongres Reliefs einen bedeutsamen Rang in der Kunst Ludwigs XIV. ein; noch in den achtziger und neunziger Jahren finden sich verwandte Darstellungen, die freilich der Herkulesgestalt nicht die Porträtzüge des Königs verleihen.²⁸²⁾

Darüber hinaus ist auch eine rundplastische Arbeit zu nennen, die Herkules in der beschriebenen Haltung vor Augen führt: Das Stichwerk der "Galerie de Girardon" gibt seitenverkehrt einen Wachsbozzetto François Girardons wieder, der freilich nicht exakt datiert werden kann.²⁸³⁾ Zu Füßen des Helden liegt der den Hesperidengarten bewachende Drache; ähnlich wie bei Desjardins' Aufnahmerelief tritt Herkules als triumphierender Sieger auf. Es ist bemerkenswert, daß Girardon eine formal äußerst verwandte Lösung wählt; dies stützt die These, daß das Haltungsmotiv nicht willkürlich eingesetzt, sondern mit spezifischen Themen verbunden wird. Auch im einzelnen stimmt die kompositorische Gestaltung der Statuette weitgehend mit Desjardins' Lösungen überein. Doch ist der Aufbau - der Stilauffassung Girardons entsprechend - sichtlich ausgewogener; es besteht kein spannungsreicher Kontrast zwischen Stand- und Spielbeinseite.

Drei weitere Werke der Hofkunst führen über die Herkules-Thematik hinaus, beziehen sich aber ebenfalls auf den Herrscher, auch wenn Porträtzüge fehlen. Zwei der Arbeiten stellen den König unter dem Bild des Sonnengottes dar. Le Bruns Entwurf eines Apollo-Brunnens, wohl in den siebziger Jahren entstanden²⁸⁴⁾, läßt sich umso eher mit den Herkules-Skulpturen vergleichen, als Apoll hier über der getöteten Pythonschlange steht; als siegreicher Überwinder wird er von Victoria gekrönt. Die elegante Gestalt des Apollo entspricht kompositorisch der Herkules-Statuette Girardons. Doch gibt ihr Le Brun eine leichtere Erscheinung. Die Konzeption der Figur steht darum in ausgeprägtem Gegensatz zu Desjardins' Skulpturen.²⁸⁵⁾

Die 1672 datierte Apollon-Statue Jean Raons²⁸⁶⁾ kann, unter den hier zu besprechenden Arbeiten, als das künstlerisch anspruchsvollste Werk gelten. Raon verleiht dem Haltungsmotiv eine ungewöhnliche Dynamik. Die Gestalt dreht sich leicht: Der Oberkörper ist schräg zurückgeneigt, die rechte Schulter senkt sich,

der fast ausgestreckte Arm ist auf die Leier gestützt. Desto stärker hebt sich die linke Schulter, gegen die sich das Haupt energisch wendet; die Linke ist hoch auf die Hüfte gestemmt. Durch die kraftvolle Bewegung des Oberkörpers wird der Figur gespannte Elastizität zuteil; dank der Drehung spielt das räumliche Element eine entscheidende Rolle. Deutlicher noch als bei Desjardins sind in der Komposition manieristische Elemente verarbeitet; man vergleiche etwa die einem anonymen Giambologna-Nachfolger zugeschriebene Terrakottastatuetten des Herkules in Berlin.²⁸⁷⁾ Zugleich gibt Raon der Skulptur ausgesprochen klassizistische Züge, die in der Bildung der Physiognomie, der summarisch-glatten Modellierung und der recht starren Gewandanordnung hervortreten.

Trotz der prinzipiellen Übereinstimmung im Haltungsschema kontrastiert Raons Skulptur doch stark zu der sieben Jahre später begonnenen Denkmalsfigur Desjardins' in Versailles. Denn zunächst handelt es sich um ein Bildwerk mythologischen Charakters, das zudem Apollo nicht als Sieger über den Python, sondern eher als Gott der Künste vor Augen führt²⁸⁸⁾; ungeachtet des deutlichen Bezugs auf den König braucht die Konvention der Herrscherdarstellung nicht berücksichtigt zu werden.

Bald nach der Apollofigur Jean Raons entstand Jean Drouillys Statue des "Poème Héroïque" im Versailler Park, die zu der "Grande Commande" des Jahres 1674 zählt.²⁸⁹⁾ Innerhalb der Viererzyklen des Skulpturenprogramms, die Cesare Ripas "Iconologia" folgen, repräsentiert das "Poème Héroïque" die höchste der vier Dichtungsgattungen; nach der Aussage Jean Baudoins, des französischen Ripa-Bearbeiters, widmet sich die Heldendichtung den erhabensten Gegenständen: d.h. den Taten des Königs.²⁹⁰⁾ Die Attribute der Skulptur - Lorbeerkranz, Trompete und prächtiges Gewand - entsprechen unmittelbar dem Bild Ripas. Charles Le Brun aber, der die Statue entwarf und wohl Drouilly genauere Anweisungen erteilte, verdeutlichte überdies die Anspielung auf den Monarchen: Auf dem Brustpanzer findet sich das Sonnenemblem; das Haupt ist von langen Locken umrahmt, die ähnlich wie bei Desjardins' Bronzeapplik fallen. Auch äußert sich der höfische Charakter in der Pose der Gestalt. Hier erweist sich, daß das

Haltungsmotiv ikonographische Relevanz annehmen kann, da es den unmittelbaren Bezug auf den Herrscher anzeigt.²⁹¹⁾ Die formale Ausprägung der frontal angelegten Figur, der die Verve der Apollostatue Raons fremd ist, entspricht etwa dem Herkules-Bozzetto Girardons; die Komposition erscheint ebenfalls sehr ausgeglichen. Darum ergeben sich im Detail keine Übereinstimmungen zwischen der von Le Brun entworfenen Statue und den Skulpturen Desjardins'.

Die Untersuchung verschiedener Beispiele führt zu der Feststellung, daß die Haltungsformel häufig in der Hofkunst begegnet, speziell aber sich während der siebziger Jahre im Kontext mythologischer oder allegorischer Darstellungen findet, die dem Souverän gewidmet sind. Das Motiv wird gleichsam zu einer Chiffre königlicher Repräsentation. Somit lassen sich die Voraussetzungen der Versailler Marmorstatue fassen: Desjardins überträgt erstmals die Pose auf ein skulptiertes Bildnis Ludwigs XIV., das weder der Mythologie noch der Allegorie verhaftet ist.²⁹²⁾ Freilich fehlen auch hier nicht verschiedene Elemente, die über das reine Porträt hinausweisen. Die antike Rüstung stellt den Herrscher in die Nachfolge der römischen Imperatoren. Die auf den Pteryges und rückwärtig auf dem Mantel befindlichen Lilien deuten auf das französische Königtum. Das strahlenumgebene Sonnenhaupt spielt auf Apollo an, das bevorzugte Simile des Herrschers im Bereich der Mythologie. Die hier von Ludwig XIV. eingenommene Haltung kann kaum als unmittelbarer Bezug auf Herkules gewertet werden. Doch scheint die zumeist mit dem Motiv sich verbindende Herkules-Assoziation²⁹³⁾ in der Versailler Skulptur wenigstens nachzuklingen, die den Eindruck gesammelter Kraft erweckt. Fortan wird die Attitüde nachgerade zu einer verbindlichen Formel der skulpturalen Herrscherdarstellung: Die Marmorstatue steht am Beginn einer Folge verwandter Monumente, die sich zum Teil erneut der Herkules-Ikonographie zuwenden; das zeigt etwa die Bronze-gruppe der Place des Victoires.

Somit ergibt sich eine deutliche Parallele zu dem gemalten Repräsentationsbildnis, das in ähnlicher Weise feste Haltungs-schemata nur geringfügig variiert.²⁹⁴⁾ Dort findet sich auch häufig die ausgeprägte Pose, die der Herrschergestalt Desjardins'

eignet.²⁹⁵⁾ Jedoch ist es fraglich, ob der Malerei ein entscheidender Anteil an der Genese des Motivs im Standbildbereich zukommt.

Niederländische Beispiele

In der Denkmalkunst selbst lassen sich vor den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts keine ausgeführten Skulpturen großen Formats nennen, die den Aufbau der Statue Desjardins' vertreten. Es sind nur einzelne Züge zu fassen, wie die Formel des auf die Hüfte gestemmtten Armes²⁹⁶⁾; doch fügen sich die Kompositionselemente nicht zu dem Schema des Louis XIV-Standbildes zusammen, das vornehmlich aus der betont einseitigen Ausrichtung, aus dem Zusammenspiel von Kopfwendung und Armhaltung seine machtvolle Erscheinung gewinnt.²⁹⁷ - Allein in den Niederlanden²⁹⁸⁾ begegnet ein Beispiel, das der wenig später entstandenen Statue Desjardins' nahesteht. Jan Blommendael, gegen 1650 - etwa 13 Jahre nach Desjardins - in Breda oder im Haag geboren, ist der Künstler der 1676 datierten Marmorstatuette Wilhelms III. von Oranien, der damals das Amt des Generalstatthalters der Vereinigten Niederlande innehielt, aber noch nicht den englischen Thron bestiegen hatte. Möglicherweise schließt das nur 78 cm hohe Bildwerk Blommendaels an François Dieussarts Porträtstatuen der vier Oranier an, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg in Potsdam befanden; die 1646/47 gefertigten Skulpturen zeigen die Prinzen ebenfalls in zeitgenössischem Harnisch. Im Unterschied zu Dieussart aber, dessen anspruchslose Figuren befangen-steif erscheinen, faßt Blommendael das Thema im Sinne gesteigerter Repräsentation auf. So wird die Statuette mit allegorischen Zügen versehen; der begleitende Putto trägt Schlange und Eule, die Attribute der Prudentia. Überdies wählt der Bildhauer eine Pose, die das in nuce verwandte Haltungsmotiv der vergleichsweise plump anmutenden Statue des oranischen Prinzen Frederik Hendrik zu markantem Ausdruck erhöht: Die Hüfte schiebt sich weit heraus, der Fuß des Spielbeins ist deutlich nach außen gesetzt, so daß die sich elegant gebende Figur insgesamt einen stark gespannten Bogen beschreibt.

Die Statuette Wilhelms III. könnte durchaus im Zusammenhang mit den besprochenen Darstellungen Ludwigs XIV. aus den siebziger Jahren stehen. Gleichwohl ist nicht anzunehmen, daß Blommendaels Werk unmittelbar auf Desjardins' Konzeption der monumentalen Louis XIV-Statue einwirkte, die im übrigen härter bewegt und weniger schönheitlich aufgefaßt ist. Eher erklären sich die gemeinsamen Merkmale aus der niederländischen Herkunft und Ausbildung beider Künstler. Auch der Vergleich mit den kompositionell nahezu übereinstimmenden Herrscherstatuen der Niederländer Grinling Gibbons und Bartholomäus Eggers aus den achtziger Jahren verdeutlicht den spezifisch niederländischen Charakter des Versailler Standbilds, der sich namentlich in der flexiblen Biegung der wenig organisierten Figur - im Unterschied zu dem kontrapostischen Aufbau und der klaren Gliederung französischer Arbeiten - äußert. Auf solche Weise ist es Desjardins möglich, ein anspruchsvolles Porträt des Königs zu schaffen, in dem die gemessene Würde gegenüber der gesteigerten Willensäußerung zurücktritt, ohne daß der Herrscher eine eigentliche Aktion erkennen läßt, zum Beispiel einen Befehlsgestus vollführt. Eine ähnliche Erscheinung läßt sich im Bereich der Büste beobachten: Durch die momentane Anspannung hebt sich Desjardins' Mignard-Bildnis etwa gegen die zuständlichen Porträts Coysevox' ab. Gleichermaßen konträr ist Coysevox' Konzeption der Königsstatue, deren Untersuchung die Eigenarten der Auffassung Desjardins' umso klarer hervortreten läßt.

Vergleich: Antoine Coysevox' Standbild Ludwigs XIV.

Offensichtlich schuf Coysevox nur eine Porträtstatue Ludwigs XIV., die sich heute im Pariser Musée Carnavalet befindet.²⁹⁹⁾ Die 2,35 m hohe Bronze entstand aus besonderem Anlaß: 1687 stattete Ludwig XIV. der Pariser Stadtregierung einen Besuch im Hôtel de Ville ab und besiegelte damit offiziell die Versöhnung; denn lange hatte er es der Stadt nicht verziehen, daß er 1649, während der Unruhen der Fronde, aus Paris hatte fliehen müssen. Nach der Befriedung war 1653 im Rathaus die Marmorsta-

tue Gilles Guérins errichtet worden, die den König als Sieger über die Rebellion zeigte.³⁰⁰⁾ Erst dreieinhalb Jahrzehnte später erteilte der Monarch anlässlich seines Besuches die Erlaubnis zur Beseitigung des Schandmonuments. Aus Dankbarkeit beschlossen die Schöffen und der Vorsteher der Kaufmannschaft, Ludwig XIV. im Rathaus mit einer neuen Statue zu ehren, die Coysevox 1689 vollendete. In der Revolution wurde die Bronze schwer beschädigt; darum äußerte Ernst Steinmann 1917 die Ansicht, daß die Figur im 19. Jahrhundert größtenteils erneuert worden sei³⁰¹⁾; seiner Meinung nach fanden nur einige Fragmente des Originals bei der angeblichen Neuschöpfung Verwendung. Gegen Steinmanns These spricht die Tatsache, daß die Pariser Bronze zum einen genau mit dem Stich Pierre Le Pautres aus dem Jahr 1689 übereinstimmt³⁰²⁾, zum anderen einer unveröffentlichten Steinreplik entspricht, die sich im verstümmelten Zustand im Lapidarium des Musée de Tessé zu Le Mans befindet.³⁰³⁾ Doch ist festzuhalten, daß der Restaurator des 19. Jahrhunderts den rechten Arm, der heute ausgesprochen lang erscheint, falsch wiederherstellte: Ursprünglich war der Arm weniger stark gesenkt, die Hand öffnete sich nicht zum Betrachter, sondern nach unten hin und wurde nahezu waagrecht gehalten.

Ludwig XIV. ist nicht in angespannter Pose, sondern in ruhig gelassener Haltung dargestellt; der Herrscher stützt sich mit dem linken Arm leicht auf den Helm, der ein Likatorenbündel bekrönt. Während sich somit der Oberkörper leicht nach links neigt, richtet sich der Blick nach rechts: Er folgt der Geste des gesenkten linken Armes, die als Beschwichtigung, aber auch als Befehl verstanden werden kann.³⁰⁴⁾ - Die fest gebaute und solide ponderierte Figur, die keinen durchgehenden Spannungsbogen aufweist, ist deutlich artikuliert. Nur der rechte Arm durchbricht den zusammenhängenden Kontur. Eng wird die Gestalt von den Attributen gerahmt: dem Helm, den von Lorbeer- und Palmzweigen unzugewandten Fasces und den Früchten zur Linken wie dem mit einem Löwenkopf geschmückten Panzer zur Rechten; dort liegt ein zweiter Helm, der sich nach vorn öffnet. Auch tritt der Mantel nicht auffallend in Erscheinung; ihm fehlen die richtungsbestimmenden Züge. Die Riemen der Rüstung fallen glatt herab, ohne verweht zu werden.

So ergibt sich das Bild einer reichen, auch in der Ornamentik aufwendigen Skulptur, die - im Unterschied zu Desjardins' Louis XIV - mit zahlreichen Trophäen und weiteren Attributen versehen ist. Die in ungezwungener Pose stehende Gestalt entbehrt ganz der Wucht und des Impetus der Versailler Figur. Coysevox arbeitet subtiler, mit zurückhaltenderen Mitteln; Peter Volk spricht von einem "psychologisierenden Porträt".³⁰⁵⁾ Die unterschiedene Gebärde, die durch den ruhigen Blick unterstrichen wird, erscheint eindringlich und bestimmend; zu ihrer Verdeutlichung bedarf der Herrscher keines Kommandostabs. Ähnlich wie im Fall der Reiterstatue François Girardons erteilt Ludwig XIV. seine Weisungen in einem Zustand souveräner Selbstbeherrschung, der keine Anspannung erkennen läßt. Des Königs Geste wird nicht von einer heftigen Gesamtbewegung des Körpers begleitet - man vergleiche dagegen etwa Berninis 1665-67 gefertigten Entwurf zur Statue Philipps IV. in San Giovanni in Laterano³⁰⁶⁾, die 1692 von Girolamo Lucenti leicht abgewandelt ausgeführt wurde.³⁰⁷⁾

Dem Standbild Coysevox' liegt möglicherweise eine Skizze Le Bruns zugrunde. Denn die in der Komposition recht verwandte Figur des Prinzen Louis de Bourbon-Condé, mit der Coysevox gut ein halbes Jahr später - am 15. September 1687 - beauftragt wurde³⁰⁸⁾, folgt einer Zeichnung des "Premier Peintre", wie dem Werkvertrag zu entnehmen ist. Die posthume Porträtstatue des Grand Condé, die den Feldherrn weniger als Militär denn als Freund friedlicher Tätigkeiten, als Liebhaber der Agrikultur und der Wissenschaften zeigt, verzichtet freilich nun auf jegliche Aktion; noch deutlicher stützt sich der Prinz hier mit dem Arm auf: Er ist ganz in der im Vertrag vorgesehenen "attitude de repos" dargestellt. So erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Le Brun am Entwurf der Pariser Statue Ludwigs XIV. beteiligt war, zumal die erhaltenen Standbildentwürfe des Malers ebenfalls durch eine ruhig-gemessene Auffassung charakterisiert sind.³⁰⁹⁾

Schon die 1671/72 gefertigte Louis XIV-Figur Jean Warins³¹⁰⁾ zeigt wesentliche Merkmale der von Coysevox geschaffenen Skulptur. Auch dort umgeben verschiedene Waffen die Gestalt des Königs, dessen Hand erhöht auf dem Helm ruht.³¹¹⁾ Doch bei Warin dient das Motiv, wie der kraftvolle Gestus verdeutlicht, eher der Mani-

festation gesteigerten Selbstbewußtseins; das Gewicht des Körpers wird nicht auf die stützende Trophäe verlagert. Die hier wie dort sich äußernde Konzeption der durch die Attribute gleichsam konsolidierten Figur widerspricht ganz der Anschauung Desjardins', dessen Herrschergestalt sich machtvoll und ungebunden entfaltet.

Unter den Porträtstatuen Ludwigs XIV. beansprucht Coysevox' Figur - neben den Arbeiten Desjardins' - das größte Interesse. Die Schöpfungen beider Künstler repräsentieren die ausgeprägtesten und zugleich gegensätzlichsten Standbildtypen. Doch ist Coysevox' Werk in der Folge der Louis XIV-Skulpturen als weitgehend isolierte Erscheinung anzusehen: In Frankreich selbst findet die Auffassung keine Nachahmung; auch zur Darstellung eines fremden Fürsten greift man Coysevox' Typus offenbar nur ein einziges Mal auf.³¹²⁾ Dagegen wird der Herrschergestalt Desjardins' eine bedeutende Nachfolge in der Bildhauerei zuteil.

Desjardins' Nachfolge

Der Versailler Marmorstatue des Jahres 1679 entspricht kompositionell die Königsfigur der 1685/86 auf der Place des Victoires errichteten Bronzegruppe. Dort ist die Haltung des Herrschers noch prononcierter, wie es sich schon aus dem szenischen Zusammenhang der Darstellung erklärt. Die verwandten Formulierungen beider Standbilder stehen am Beginn einer Tradition, die bis in das 19. Jahrhundert führt: Der Typus begegnet in zahlreichen Nachbildungen und Umformungen, die letztlich den eigentlichen Ausgangspunkt vergessen lassen. Die Verbreitung wurde zweifellos durch Stichwiedergaben gefördert: Simon Thomassins Werk, das zahlreiche Auflagen und Nachdrucke erlebt hat, reproduziert das Standbild in Versailles; eine Fülle graphischer Darstellungen gilt dem Denkmal der Place des Victoires.

Bei der unmittelbaren Nachfolge handelt es sich durchweg um Werke, die keine kolossalen Maße besitzen; zumeist werden sie von einzelnen Höflingen gestiftet, die dem Vorbild des Herzogs von La Feuillade nacheifern. Falls die Skulpturen auf öffent-

lichem Platze stehen, treten nicht die bedeutenderen Städte als Auftraggeber auf, die dem König ohnehin keine "statues pédestres" setzen, sondern die anspruchsvollere Form des Reiterdenkmals wählen. Zum Teil stimmen die Arbeiten der Nachfolge derart genau mit der Versailler Figur überein, daß sie als eigenhändige Entwürfe Desjardins' angesehen werden konnten, wie das Beispiel der Statuetten in Bayonne und Vaux-le-Vicomte demonstriert.

Hier ist zunächst die Statue Jean Girouards d.J. zu nennen, die 1687 auf dem in Place Royale umbenannten Vieux Marché zu Poitiers errichtet wurde.³¹³⁾ Die Nähe zur Versailler Figur geht selbst aus Details wie der Mantelführung hervor. Zu der Nachfolge Desjardins' zählt auch die genannte Marmorstatuette Ludwigs XIV. über der Häresie, die Jean-Baptiste (?) Gobert 1692 skulptierte³¹⁴⁾, wie die von dem Römer Antonio Bagniera gestiftete Statue Ludwigs XIV., die nachweislich 1704 als Werk Jean-Baptiste Poultiers entstand.³¹⁵⁾ Die erwähnte Marmorskulptur Ludwigs XIV. von Louis Le Comte, die Charles du Bois-Guerin 1685 dem König widmete³¹⁶⁾, vertritt ebenfalls das Schema, das vornehmlich durch Desjardins' Arbeiten bekannt wurde. Doch scheint die auf Vermeulens Stich wiedergegebene Statue im einzelnen eher anderen Vorlagen zu folgen³¹⁷⁾; so besitzt Le Comtes Statue einen weit ausgewogeneren Aufbau, dem die gespannte Bogenlinie fehlt. Auch die 1704 von Jean-Baptiste Waldor in Rueil errichtete Louis XIV-Statue stimmt nur generell mit Desjardins' Arbeiten überein; hier läßt sich bereits von einer deutlichen Umbildung sprechen. Das in dem Stich Philippe Simonneaus³¹⁸⁾ wie in mehreren Bronzestatuetten³¹⁹⁾ überlieferte Werk, dessen Bildhauer nicht bekannt ist, zeigt eine spürbare Hinwendung zu gefälliger Schönlinigkeit; der zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzende Stilwandel findet somit seinen deutlichen Niederschlag. Im Unterschied zu Desjardins' Versailler Skulptur und den anschließenden Arbeiten ist die Statue nicht streng auf die Vorderansicht festgelegt: Da der leicht zurückgeneigte Oberkörper sich nach links dreht, der Blick aber in die entgegengesetzte Richtung gewendet ist, werden die Schrägansichten hervorgehoben. Das kann gegenüber den früheren Statuen des Königs als Novum gelten. Die in sich stark bewegte Skulptur ist auffallend schmal gehalten und knapp komponiert. So zieht

sich der Mantel in zügigem Bogen über den linken Arm zum Schild herab und bindet ihn in den Aufbau ein. Die stilistische Umwandlung des namentlich von Desjardins vorgeführten Haltungsmotives markiert einen Endpunkt in der Folge der Louis XIV-Statuen. Zugleich weist dies auf die späteren Standbilder Ludwigs XV. voraus: An die Stelle von Mächtigkeit und Schwere treten Eleganz und Leichtigkeit; man achte hier auch auf den zierlich-feinen Dekor der 1937 in Versailles ausgestellten Bronzestatuette.¹⁰⁰⁶⁾

Neben den Statuen Ludwigs XIV., die das Haltungsmotiv der Standbilder Desjardins' teils exakt kopieren, teils selbständig variieren oder mit anderen Vorbildern verbinden, sind auch die skulpturalen Darstellungen nicht-französischer Herrscher zu erwähnen.³²⁰⁾ Beachtung verdient vornehmlich die Holzstatue des polnischen Königs Johann III. Sobieski, die als Werk Pierre Vaneaus vermutlich in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstand.³²¹⁾ In einer recht derben Ausformung wird die Herrscherfigur des Denkmals der Place des Victoires - der Haltung nach - fast wörtlich übernommen, wie der Vergleich mit dem Stich Jean Arnoults lehrt.³²²⁾

e. Das Kostüm

Die Denkmäler Heinrichs IV. und Ludwigs XIII.

Der Rang der Kostümfrage wird schon durch die Tatsache verdeutlicht, daß Desjardins' Königsgestalten unterschiedlich gewandete sind: der Herrscher der Versailler Marmorstatue ist antik gerüstet, die Figur des Place des Victoires-Monumentes zeigt den Krönungsmantel über dem zeitgenössischen Habit.

Zur Einführung in den Problemkreis ist kurz die Situation unter den beiden Vorgängern Ludwigs XIV. zu erörtern. Nachdem schon die Monumente Heinrichs IV. die zeitgenössische Rüstung gewählt hatten, wurde auch unter Ludwig XIII., in Entsprechung zum offiziellen Porträt der Malerei, meist dem Harnisch der Vorzug gegeben. Eine Zeichnung der Bibliothèque Nationale³²³⁾, die ein zumindest geplantes Standbild Ludwigs XIII. überliefert,

stellt den Herrscher in der zeitgenössischen Vollrüstung dar, die auch Schuhe und Handschuhe einschließt. Der Helm liegt auf der Standplatte, während das Haupt die Lilienkrone schmückt. Über den Harnisch ist der liliengeschmückte Mantel gebreitet, der als Krönungsmantel angesehen werden muß; das läßt sich u.a. aus dem breiten Pelzkragen von rundem Schnitt erschließen, dem die Kollanen der Orden vom Hl. Geist und vom Hl. Michael aufliegen. Die auf der Zeichnung festgehaltene Figur ist der bewegten Auffassung nach offenbar der Bronze Ludwigs XIII. vom Denkmal des 1647 fertiggestellten Pariser Pont-au-Change nah verwandt, das durch Simon Guillain in den letzten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. begonnen, aber erst 1643 vollendet wurde.³²⁴⁾ Auch hier findet sich der Krönungsmantel, wenngleich die Krone und die Kollane des "Ordre de Saint-Michel" fehlen. Zudem ist Ludwig XIII. nicht mit dem Vollharnisch gerüstet: nur Oberschenkel und Knie sind durch Diechlinge und Kniebuckel geschützt; im übrigen trägt der König hohe Lederstiefel. Am rechten Arm wird die Armkachel sichtbar; die Unterarme werden von den glatten Ärmeln eines wohl in Leder oder festem Tuch gearbeiteten Wamses bedeckt.

Die Bevorzugung der zeitgenössischen Rüstung, welche die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts kennzeichnet, ist nicht auf Frankreich beschränkt. Auch die Monumente anderer Länder zeigen den Fürsten vorwiegend im Harnisch; auf die vier Oranierprinzen, die François Dieussart 1646/47 schuf, wurde bereits hingewiesen. Als englische Beispiele seien die von Hubert Le Sueur geschaffenen Bronzefiguren Karls I. und des Earl of Pembroke in Oxford erwähnt.³²⁵⁾ - Freilich finden sich auch Denkmäler Ludwigs XIII., welche den antiken Panzer verwenden.³²⁶⁾ Doch entspricht dessen Form bezeichnenderweise nur wenig dem römischen Vorbild. Als Pierre Biard d.J. um 1638 den Auftrag erhielt, das von Daniele da Volterra auf Bestellung der Katharina von Medici geschaffene Bronzepferd mit der Gestalt Ludwigs XIII. zu versehen³²⁷⁾, gab er der Rüstung ein phantastisches Aussehen; besonders die überreiche Bildung des mächtigen Helmes rief später heftige Kritik hervor. Zu Recht verweist Ilse Dahl³²⁸⁾ auf die Farnese-Reiter in Piacenza, die das antike Imperatorengewand in

ähnlicher Weise umformen: Die dekorierten Säume sind stark gefranst, die Riemen geschlitzt und verdreht; alle Elemente des Kostüms werden in heftige Bewegung versetzt, so daß die klare Zeichnung der römischen Rüstung dem gegenteiligen Prinzip weicht. - Auch eine zweite Louis XIII-Statue "à l'antique" zeigt nur wenig Gemeinsamkeiten mit römischen Panzerstatuen: Guillaume Berthelots Skulptur für Schloß Richelieu³²⁹⁾ ist üppig dekoriert; der Reliefschmuck der Laminae nimmt auf die Tugenden des Herrschers Bezug. Erneut erweist sich hier die Bedeutung des Krönungsmantels in der Regierungszeit Ludwigs XIII.; denn über die Rüstung spannt sich der liliengezierte Mantel, auf dessen rund geschnittenem Hermelinkragen die Kollane des "Ordre du Saint-Esprit" aufliegt.

Die Denkmäler Ludwigs XIV.

Die Verhältnisse unter Ludwig XIV. sind grundlegend gewandelt, wie sich aus einer Betrachtung der skulpturalen Darstellungen des Königs, namentlich aber der Monumente ergibt. Malerei und Graphik können nur gelegentlich in die Untersuchung einbezogen werden, zumal deren Möglichkeiten weit umfassender sind; so ist etwa auf Gemälden und Stichen - vornehmlich in szenischem Zusammenhang - verschiedentlich das höfische Habit wiedergegeben, das bei keiner der Statuen und Statuetten des Herrschers begegnet. Die Gattung des Denkmals, den eigenen Gesetzen folgend, kennt nur drei Kategorien: die zeitgenössische und die antike Rüstung sowie das Krönungsgewand.

Der Harnisch findet sich verschiedentlich auf Entwurfszeichnungen zu Reiterdenkmälern, die eher dem Sockel als der Reitergruppe gelten, so daß es sich zumeist um eine willkürliche Invention des Zeichners handelt, die mit der tatsächlich auszuführenden Skulptur nicht in Zusammenhang steht. Im übrigen wird der zeitgenössischen Rüstung nur geringe Beachtung zuteil. Als man von 1685 an das Monument für Aix-en-Provence plante, war zwar zunächst nicht entschieden, ob das projektierte Reiterdenkmal "à la romaine ou à la française" ausgeführt werden sollte; doch

wurde auch hier schließlich dem römischen Panzer der Vorrang gegeben.³³⁰⁾ Wichtiger ist das Beispiel des Triumphbogens im Pariser Faubourg St-Antoine, wensschon das seit 1668 geplante Vorhaben nicht zur Realisierung gelangte: Als Bekrönung hatte Claude Perrault hier eine Reiterstatue des Königs im Harnisch vorgesehen.³³¹⁾ Nicht zufällig war es der Bruder des Wortführers der "Modernes" auf dem Felde der Kunst, der entgegen der herrschenden Regel den König auch im Denkmalsbereich "à la française" vorführen wollte. Doch wohl nur in einem einzigen Fall - und allein in der Kleinplastik - wurde eine rundplastische Darstellung Ludwigs XIV. in moderner Rüstung verwirklicht: Jean-Baptiste Gobert schuf neben der antikischen Fassung seiner Reiterstatuetten auch eine zeitgenössische Variante.³³²⁾

Eindeutig dominiert in der Denkmalskunst Ludwigs XIV. das römische Imperatorenkostüm. Schon das erste Monument des Königs, die 1653/54 entstandene Statue Gilles Guérins³³³⁾, weist die antike Rüstung auf. Deren Form folgt recht getreu den römischen Beispielen.³³⁴⁾ Die an den Thorax sich anschmiegende Lorica, vom Cingulum umzogen, ist sparsam dekoriert. Die nur einfach geschuppten Riemen werden von zwei Reihen der Pteryges überdeckt, die hier mit den französischen Lilien geschmückt sind; im Anschluß an die antiken Vorbilder imitiert die Skulptur selbst die Scharniere der Metallklappen.

Schon im 16. und frühen 17. Jahrhundert finden sich - neben phantasievollen Interpretationen der antiken Lorica - auch einige Standbilder, deren Rüstung den römischen Arbeiten nahekومت.³³⁵⁾ Doch handelt es sich dort nur um vereinzelte Beispiele, während die Kunst Ludwigs XIV. - beginnend mit Guérins Figur wie der erwähnten Statue Warins aus den Jahren 1671/72 - eine Folge solcher Werke hervorbringt. Es sei dahingestellt, ob die zwei Künstler an die vorausgehenden Schöpfungen der neueren Kunst oder unmittelbar an die römischen Beispiele anschließen; zumindest entsprechen die beiden Skulpturen in der Strenge der Antikenauffassung generell der bis in die sechziger Jahre vorherrschenden Tendenz der französischen Bildhauerei, die etwa durch Künstler wie Gerard van Opstal, Michel Anguier und namentlich dessen Bruder François Anguier bestimmt wird. Im übrigen folgen die Ar-

beiten Guérins und Warins - gleich den späteren Louis XIV-Statuen - den römischen Imperatoren-Figuren nur hinsichtlich der Rüstung, nicht aber der Pose.

Im Vergleich zu Guérin und Warin faßt Desjardins die Lorica bereits in dekorativem Sinne auf. Das zeigt sich besonders an der unantiken Form des mit flatternden Bändern versehenen Cingulums. Dagegen stimmt der Schuppenpanzer selbst durchaus mit römischen Vorbildern überein.³³⁶⁾ Desjardins behauptet somit eine vermittelnde Stellung zwischen den früheren Beispielen der Kunst Ludwigs XIV. und den nachfolgenden Werken der achtziger und neunziger Jahre. Denn die etwa ab 1685 entstehenden Monumente lassen das Bestreben erkennen, der Rüstung eine gefällige, weniger strenge Erscheinung zu geben und sie mit zartem Dekor zu schmücken. Beispielsweise werden die Riemen mit Blüten, Ranken und Rautenmustern gefüllt. Das geht entschieden über die Antike hinaus. Wie jedoch das Beispiel der 1685 von Girardon für die Place Vendôme konzipierten Reiterstatue zeigt, kann die Auszierung des Brustpanzers an einen speziellen Typus römischer Statuen anknüpfen, dessen Dekorationssystem der Formensprache des 17. Jahrhunderts angeglichen wird. Über spiralgigen Ranken erheben sich zwei Greifen³³⁷⁾, die in symmetrischer Anordnung eine mittlere Blüte von kandelaberähnlicher Form rahmen. Eine in der Mitte herabhängende Palmette, deren Fächerblätter gleich Lambrequins gebildet sind, füllt die flache Ausbuchtung am Bauchrand der Lorica. Bezeichnenderweise geht das Motiv des Greifenpaars auf den neoattischen Stil zurück³³⁸⁾; ohnehin repräsentiert die unter Ludwig XIV. bevorzugte Form der Rüstung, die den eng anliegenden Brustpanzer mit zweireihigen Metallklappen wie mit Lederriemen verbindet, auch innerhalb der antiken Kunst einen ausgesprochen klassizistischen Typus.³³⁹⁾

In der Folge der ab 1685 geschaffenen Königsdenkmäler zeichnet sich Girardons Reiterstatue durch den vergleichsweise zurückhaltenden Charakter der sparsamen Dekoration aus. Dagegen zeigen die nur wenig später entstandenen Skulpturen Ludwigs XIV. zu meist einen komplizierteren Schnitt der Pteryges und eine üppigere Ausschmückung des Brustpanzers, die auch in stärkerem Maße moderne Ornamentformen einbezieht. Es sei nur auf Coysevox'

Statue im Musée Carnavalet wie auf die zwei Reiterstatuetten in Dresden und Madrid³⁴⁰ verwiesen. Die unterschiedlichen Rüstungsformen spiegeln somit die Stilentwicklungen und Stilströmungen der Bildhauerei Ludwigs XIV. wider. Zudem läßt sich hier paradigmatisch die wechselnde Einstellung zur Antike ablesen.

Neben dem Panzer sind die übrigen Elemente des Kostüms zu erwähnen. Das nach antiker Weise auf der rechten Schulter gehaltene Paludamentum weist, von den Ornamentsäumen abgesehen, gewöhnlich keinen Schmuck auf. Zuweilen aber ist der Mantel mit Lilien geziert; Desjardins' Versailler Statue, deren Gewand nur im Rücken Lilien zeigt, bildet hier nicht das einzige Beispiel. Schon Guérins Königsgestalt trägt den Lilienmantel. Auch begegnet er bei dem 1687 in Potiers errichteten Louis XIV-Standbild des Jean Girouard d.J. Das liliengeschmückte Paludamentum ist nicht mit dem Krönungsmantel zu verwechseln; es fehlen Hermelinkragen und Hermelinfutter, auch ist es unterschiedlich geschnitten. - Zu der Rüstung, dem Mantel und den Sandalen kontrastiert die Allongeperücke, auf die keine der antikischen Darstellungen des Königs verzichtet, auch wenn der Widerspruch zwischen römischem Kostüm und zeitgenössischer Haarpracht schon frühzeitig bemerkt und hart kritisiert wurde.³⁴¹⁾ Das Dekorurn erfordert es jedoch, die Perücke beizubehalten, die ein unverzichtbares Element des Porträts bildet.

Die Bevorzugung des Imperatorenkostüms unter Ludwig XIV. erklärt sich aus der klassizistischen Grundhaltung der Hofkunst, die - über die stilistische Ebene hinaus - als Manifestation eines politischen Anspruchs anzusehen ist. Frankreich soll als neues Rom gelten, das an die künstlerischen Äußerungen des alten Rom anzuschließen hat, um es letztlich zu übertreffen.³⁴³⁾ Gerade im Fall des Herrscherkostüms liegt es nahe, an die antiken Zeugnisse anzuknüpfen, da sich der König somit als legitimer Erbe des römischen Imperiums darzustellen vermag.³⁴⁴⁾ Freilich ist hier von einer interpretierenden Rezeption zu sprechen, die es etwa gestattet, Rüstung und Mantel mit den Zeichen der französischen Monarchie zu versehen.

Die Frage des Kostüms' in der Kunsttheorie

Die französische Kunstliteratur des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts nennt weitere Gründe, die für die Verwendung des antiken Habits sprechen.³⁴⁵⁾ In der Diskussion, welche die jeweils zugunsten der antiken und der modernen Gewandung vorgebrachten Argumente abwägt, werden verschiedene Vorzüge des römischen Kostüms genannt. So seien - wie namentlich André Félibien und François Blondel schreiben - die "habillements antiques" nicht dem willkürlichen Wechsel der Kleidungsmoden unterworfen.³⁴⁶⁾ Das mußte dem Bestreben der Kunstpolitik entgegenkommen, das Bild des Herrschers auch künftigen Generationen zu überliefern; da die Gewandung "à l'antique" gleichsam den Charakter des Zeitlosen besaß, schien sie die Gewähr zu geben, daß die Königsdarstellung auch einer fernen Nachwelt verständlich sein werde. Ein späterer Autor faßte das Argument mit folgenden Worten zusammen: Die römischen Gewänder seien "connus de tout le monde & de tous les âges".³⁴⁷⁾ - Entscheidend ist letztlich die Aussage François Blondels, deren Tenor unmittelbar der klassizistischen Konzeption der zeitgenössischen Kunsttheorie entspricht³⁴⁸⁾: "Qu'au reste les habillemens Antiques sont faits de telle forme qu'ils favorisent extrêmement l'Art de la Sculpture, en laissant voir pour la pluspart & la forme des Corps, & ce qu'il y a de plus beau dans ses parties".³⁴⁹⁾ Auch der fiktive Erzähler in André Félibiens Kunstgesprächen, der selbst der zeitgenössischen Gewandung das Wort redet, führt dieses Argument an, um es schließlich später zu widerlegen: "Je sçay bien que vous me direz avec plusieurs autres Peintres, que les habits modernes ne sont pas si avantageux pour bien vestir des figures, que les habits antiques, sous lesquels la taille & toutes les parties du corps paroissent marquez avec beaucoup de grace & de majesté."³⁵⁰⁾ Daß es sich nicht lediglich um einen Topos handelt, zeigt sich an den Standbildern Ludwigs XIV., etwa der Versailler Marmorstatue Desjardins': Nur auf Grund der antiken Rüstung ist es möglich, derart eindrücklich den Anschein physischer Mächtigkeit hervorzurufen.

Die Diskussion der Kunsttheoretiker über das Kostüm, dem umfassenderen Komplex der "Querelle des Anciens et des Modernes" zuzurechnen, bezieht sich in erster Linie auf die Malerei, spezieller noch auf die Darstellung der zeitgenössischen Historie, wie es sich François Blondels Frage entnehmen läßt, "quels habillemens il faut donner aux figures dont nous voulons représenter les Histoires de nostre temps?"³⁵¹⁾ Doch mußten die Erörterungen auch auf die Denkmalskunst Einfluß nehmen: Im Zusammenhang mit der grundlegenden Frage, ob die französische Sprache der lateinischen, ob die französische Kunst der römischen überlegen sei, wurden hier die Voraussetzungen für die Verwendung des Krönungsgewandes im Bereich der Monumente Ludwigs XIV. geschaffen.

Hinsichtlich des zeitgenössischen Kostüms nimmt der Architekturtheoretiker François Blondel, der den lateinischen Bauinschriften den Vorzug gibt, eine abwägende Haltung ein; ohne ein eigenes Urteil auszusprechen, referiert er eher die Ansicht jener, die sagen:

"Pourquoy ne peut-on pas dire que, sous un Roy comme le nôtre, les François sont en estat d'éterniser, non seulement leur nom & leur langue; mais leur mode même & leurs habillemens, qui par avance servent desia de modele à la pluspart des Nations de l'Europe".³⁵²⁾

Deutlicher befürworten die beiden Gesprächspartner in André Félibiens "Entretiens" die Verwendung des modernen Habits. Hier wird auch der Gesichtspunkt der "vérité", der historischen Treue, vorgetragen, die der darzustellenden Handlung innewohnen müsse. Ähnlich wie bei Blondel klingt im Text der Gedanke an, daß die zeitgenössischen Gewänder Frankreichs, welche dem antiken Kostüm mindestens ebenbürtig seien, überdies die Franzosen gegenüber den anderen Nationen auszeichnen: "qui serviront ... à nous distinguer des autres nations".³⁵³⁾

Gut vier Jahrzehnte nach Blondel und Félibien setzt sich J.-L. de Cordemoy in seinem "Nouveau traité de toute l'architecture" rückhaltlos für die moderne Gewandung ein³⁵⁴⁾; die theoretische Diskussion ist am Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV.

eindeutig zu Gunsten des modernen Kostüms entschieden. Auch für die Denkmalsgattung billigt de Cordemoy nachdrücklich den Vorrang des zeitgenössischen Habits.

Das Krönungsgewand

Gleich dem weit bedeutenderen Sprachenstreit gehen die Erörterungen des Kostüms von der Wahl zwischen Antike und Moderne aus. Der römischen Gewandung wird als Alternative vornehmlich das höfische Habit gegenübergestellt, das in ähnlicher Form als militärische Kleidung dient³⁵⁵⁾; der Harnisch spielt hingegen in der Kontroverse faktisch keine Rolle. Auch die königlichen Zeremonialgewänder werden kaum zum Gegenstand der Diskussion erhoben. Darum kann das Auftreten des Krönungsmantels, der in der Folge der Louis XIV-Denkmäler erstmals auf der Place des Victoires begegnet, nicht allein aus der "Querelle des Anciens et des Modernes" begründet werden. Ausschlaggebend ist nicht der Wettstreit mit der Antike, sondern die Rivalität mit den Monarchien Europas, denen gegenüber die französische Krone den Vorrang beansprucht; die "Querelle des Anciens et des Modernes" verbindet sich mit der Frage der "prééminence", die Frankreich zu fordern sich anmaßt. So schreibt Regnier-Desmarais 1686 zu dem Gewand:

"... on l'a revestu de ses habits Royaux, parce que cette sorte d'habillement est si particulier à nos Rois, que mesme par là ils sont distinguez de tous les Rois de la Terre".³⁵⁶⁾

1688 äußert sich Lemée in ähnlichem Sinne:

"Leurs Statues pedestres (d.h. die der französischen Könige) n'ont gueres d'autres ornemens n'y d'autres vêtements que ceux de leur Sacre, parce qu'ils se distinguent avantageusement par-là de tous les Princes de la Terre".³⁵⁷⁾

Nach den Angaben Regnier-Desmarais' und anderer Autoren ist die Königsgestalt des Place des Victoires-Monuments in die "habits royaux" gekleidet. Das anlässlich der Krönung getragene Ornat

besteht aus mehreren Gewandstücken.³⁵⁸⁾ Die Darstellungen der bildenden Kunst beschränken sich jedoch oft auf die Wiedergabe des Mantels³⁵⁹⁾, den sie mit anderen Kostümelementen - z.B. dem Harnisch³⁶⁰⁾ oder dem antiken Panzer³⁶¹⁾ - kombinieren können. Auch Desjardins' Herrscher trägt allein den Mantel des Krönungsornats³⁶²⁾, nicht aber die entsprechenden Untergewänder. Namentlich das Standmotiv vermag sich darum klar abzuzeichnen, da die Beine nicht verdeckt werden. Die Schuhe sind die der zeitgenössischen Mode; zum eigentlichen Krönungsornat gehören dagegen lilienbestickte Stiefel.³⁶³⁾ Überdies verzichtet Desjardins auf alle weiteren Herrschaftszeichen. Es finden sich weder die Krone noch die "main de justice", weder das Lilienszepter noch das "sceptre de Charlemagne"³⁶⁴⁾; statt der "Joyeuse", dem sogenannten Schwert Karls des Großen, ist dem König ein antikisches Schwert gegeben.³⁶⁵⁾

Die Forderung der u.a. im Krönungsgewand veranschaulichten "prééminence" Frankreichs gründet sich eben auf den Akt der Krönung. Denn die Könige wurden mit einem Öl gesalbt, das angeblich dem ersten christlichen Frankenkönig Chlodwig vom Himmel gesandt worden war.³⁶⁶⁾ Die anderen Monarchien konnten sich dagegen nicht auf ein auszeichnendes Salböl himmlischen Ursprungs berufen. Aus der Salbung mit dem der "Sainte Ampoule" entnommenen Chrisma ergab sich auch die übernatürliche Kraft der Skrofelheilung, die dem König von Frankreich zugeschrieben wurde; nur die englischen Herrscher verfügten angeblich über dieselbe Gabe.³⁶⁷⁾

Weitere Ansprüche des französischen Königs resultierten aus dessen Stellung zwischen Laien- und Priestertum³⁶⁸⁾: Gleich einem Geistlichen wurde der Monarch auch am Haupt gesalbt; die Salbung der Hände entsprach gar dem Ritus der Bischofsweihe.³⁶⁹⁾ Zudem war dem Herrscher das Recht eingeräumt, unter beiderlei Gestalt zu kommunizieren.³⁷⁰⁾ Obschon die Könige auch nach Ansicht der Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts nicht Priester waren, so hatten sie doch Anteil am Priestertum: "ils participent à la Prestrise et ne sont pas purs laïques".³⁷¹⁾ Das kommt auch in der Benennung der Gewandteile des Krönungsornates zum Ausdruck. In dem 1270 verfaßten Ordo von Reims hatte der Autor den damals

schon altertümlich anmutenden Kleidungsstücken die vertrauten Namen der liturgischen Gewandung gegeben, ohne sie darum mit dem Priesterornat zu identifizieren; jedoch im 14. Jahrhundert "findet sich ... das erste Anzeichen, daß man in Frankreich die Königskleidung nicht mehr rein weltlich auffaßte".³⁷²⁾ Im Nachmittelalter wurden die Bezeichnungen Tunika und Dalmatika wie selbstverständlich für die unter dem Mantel getragenen Gewänder verwendet. Den Mantel selbst nannte z.B. Théodore Godefroy 1649 "le Manteau Royal représentant la Chasuble".³⁷³⁾ In gleichem Sinn verfaßte Claude Villette 1638 eine ausführliche Interpretation des Königsmantels.³⁷⁴⁾ Überdies mußten die Krönungsgewänder umso geheiliger erscheinen, als Spuren des himmlischen Christmas an ihnen haften konnten.³⁷⁵⁾ Auch durch seinen Schmuck wies der Ornat auf den halbgeistlichen Charakter des Königtums hin. Denn die das Krönungshabit bedeckenden Lilien waren nach einer seit dem 14. Jahrhundert faßbaren Legende gleich der "Sainte Ampoule" vom Himmel gesandt.³⁷⁶⁾ Unter jenen Monarchien, denen nahezu sakrale Züge eigneten, konnte nur der König von Frankreich eine solche Zahl verschiedenster Privilegien vorweisen; so wurde vom 15. Jahrhundert an ihm allein der Titel "Rex Christianissimus" zuerkannt.³⁷⁷⁾

Mit dem Krönungsgewand verbindet sich ein Großteil der im Mittelalter ausgebildeten Anschauungen über das französische Königtum. Die von der Publizistik des 16. und 17. Jahrhunderts unermüdlich wiederholten Gedanken³⁷⁸⁾ liegen auch der Konzeption des Monuments der Place des Victoires zugrunde, wie es schon aus den zeitgenössischen Beschreibungen hervorgeht. Die Untersuchung der Reliefs und Inschriften des Denkmals bestätigt diese Annahme. Wie später darzulegen ist, beziehen sich die Skulpturen des Sockels vor allem auf den mit der Demütigung fremder Mächte einhergehenden Anspruch des französischen Vorrangs; dies ist das Thema jener drei Reliefs, welche den König im Krönungsgewand zeigen. Unter ihnen besitzt die Darstellung der "Présentation de la France reconnue par l'Espagne" besondere Bedeutung.³⁷⁹⁾ Denn gerade gegenüber Spanien konnte das französische Krönungsgewand als schlagendes Argument dienen. Seit dem Zusammenschluß der Königreiche Aragon und Kastilien verzichteten die

spanischen Könige auf eine Krönung und kannten darum auch kein entsprechendes Zeremonialgewand.³⁸⁰⁾ Somit begab sich Spanien eines wirksamen Mittels, das erbliche Königtum vor den Augen der Öffentlichkeit sakrosankt erscheinen zu lassen, wie es Ludwig XIV. selbst durch seinen Sekretär Paul Pélisson formulieren ließ: Die Krönung verleihe nicht die Königswürde - die dem Monarchen bereits durch die Erbfolge wie durch die Gnade Gottes zukomme - erläutere die Königswürde aber dem Volk und lasse sie in der Person des Herrschers erhabener, unverletzlicher und heiliger werden.³⁸¹⁾

Das Habit der Denkmalsstatue demonstriert den französischen Suprematieanspruch. Zugleich aber stellt sich der solcherart gewandete König von Frankreich als Friedensstifter und Richter seiner Untertanen dar. So schreibt François Lemée unter Bezug auf die Herrscherfigur der Place des Victoires und deren Ornat: Die französischen Könige seien auf ihren Siegeln nicht zu Pferde und mit dem Schwert in der Hand, sondern auf dem Throne sitzend dargestellt,

"revêtus de leurs habits roiaux, tenant d'une main le sceptre & de l'autre la main de justice. Nos rois seuls peuvent ainsi paroître avec les armes de cette vertu qu'ils se sont rendu propre, ayant toujours mieux aimé en être les sacrez dépositaires & les ministres fideles, que de passer pour les Conquerans du Monde, & les usurpateurs de ce qui leur appartenoit pas".³⁸²⁾

Die auf die friedliche Tugend der Gerechtigkeit anspielenden Worte Lemées erscheinen im Hinblick auf die Denkmalsgruppe wenig überzeugend, da der König dort als Sieger über die Mächte der Triple Alliance auftritt. Die Prüfung der am Piedestal befindlichen Reliefs aber wird zeigen, daß der friedliche Aspekt dem Programm des Monuments nicht fremd ist und darum auch in der Gestalt Ludwigs XIV. angelegt zu sein scheint, zumal der König keine Rüstung trägt.

Die Charakterisierung Ludwigs XIV. als eines friedlichen Herrschers läßt sich nicht unmittelbar dem Bildwerk ablesen und ist nur über das Programm der Sockelreliefs zu erschließen.

Klarer wohl war die Aussage der Denkmalsfigur, die François Girardon 1688 für Pau konzipierte: Nach einer zeitgenössischen Beschreibung der zerstörten Statue trug Ludwig XIV. die Gewänder eines "Roi pacifique" und hielt überdies das Szepter.³⁸³⁾ Darum kann vermutet werden, daß der Monarch in den Krönungsornat gekleidet war.

In der Denkmalskunst Ludwigs XIV. stellen die beiden Statuen Desjardins' und Girardons bemerkenswerte Ausnahmen dar, die wohl ohne Nachfolge geblieben sind.³⁸⁴⁾ Vorstufen finden sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; es wurden bereits die Figuren Ludwigs XIII. genannt, welche den Krönungsmantel zumeist in der Verbindung mit der Rüstung zeigen.³⁸⁵⁾ Dort besitzt der Königsmantel gewiß nicht die spezifische Bedeutung, die Desjardins' Standbild eignet. Doch lehrt das Beispiel des ehemals auf dem Pariser Pont-au-Change errichteten Monuments von der Hand Simon Guillaains, daß das Motiv des Mantels bereits sehr gezielt eingesetzt wurde.³⁸⁶⁾

In der ursprünglichen Anordnung erhebt sich die Figur des etwa zehnjährigen Dauphin Louis auf einem hohen schmalen Sockel, den zwei Delphine schmücken; ein Genius fährt herab, um den Knaben zu bekränzen. Die königlichen Eltern, Ludwig XIII. und Anna von Österreich, stehen zu seiten des erhöhten Thronfolgers, schauen aber nicht zu ihm auf, sondern wenden die Blicke einander zu.³⁸⁷⁾ - Wie Marguerite Charageat angibt, sollte das ungewöhnliche Denkmal - nach Aussage der Pariser Stadthistoriker des 18. Jahrhunderts - in abgekürzter Form jenen Augenblick vorstellen, in dem der Dauphin nach der Taufe am 21. April 1643 der Stadt präsentiert wurde.³⁸⁸⁾ Bald nach der Erteilung des Auftrages an Simon Guillaain starb jedoch Ludwig XIII.; der Dauphin wurde zum König, Anna von Österreich zur Regentin erhoben. So scheint, neben der Bekränzung des Thronerben, die Übergabe der Regentschaft den eigentlichen Gegenstand des Werkes zu bilden.

Die Anlage des Monumentes, das die Eltern zuseiten des ältesten Sohnes zeigt, geht vielleicht auf Darstellungen Heinrichs IV. und der Maria von Medici zurück, deren Thematik recht verwandt erscheint. Man denke an das Gemälde des Medici-Zyklus, das den Aufbruch Heinrichs IV. zum Feldzug gegen das Reich darstellt: in

Anwesenheit des Dauphins übergibt der Herrscher seiner Gemahlin die Regierungsgewalt.³⁸⁹⁾ Bereits Otto von Simson³⁹⁰⁾ verweist auf die zwischen 1603 und 1605 - bald nach der Geburt Ludwigs XIII. - geprägte Medaille Guillaume Duprés mit der Umschrift "PROPAGO IMPERII"³⁹¹⁾, die eine ähnliche Anordnung erkennen läßt: Heinrich und Maria, mit Mars und Minerva identifiziert, reichen sich über dem Sohn die Hand; zum Thronfolger schwebt ein Adler herab, der die Zackenkrone im Schnabel hält.

Inhaltlich ergeben sich durchaus Unterschiede zwischen den genannten Werken. Die Konzeption des auf dem Pont-au-Change errichteten Denkmals selbst entzieht sich im einzelnen dem Verständnis. Zumindest läßt sich feststellen, daß hier der Gedanke des Fortbestands des Königtums eine wichtige Rolle spielt. Darum auch kommt dem Kostüm besondere Bedeutung zu. Der Mantel der Anna von Österreich ist schon durch die Lilien als königliches Gewand ausgewiesen. So sagte Théodore Godefroy 1649 im Hinblick auf die Krönung der Maria von Medici 1610:

"La Reyne ... avoit à son Sacre un manteau de fleurs de lys sans nombre, comme purement Royal, & n'appartenant qu'à Sa Majesté".³⁹²⁾

Ludwig XIII. trägt über dem Harnisch den Krönungsmantel und auch der Thronfolger ist mit dem Krönungsornat versehen. Ein Manuskript in der Pariser École Nationale des Beaux-Arts berichtet, daß zu Beginn der Arbeiten, als Ludwig XIII. noch lebte, kein solches Gewand vorgesehen war, daß aber nach dem Tode des Vaters für den jungen König das Krönungshabit gewählt wurde.³⁹³⁾ Auch erhielt die Figur Ludwigs XIV. das Lilienszepter, über das die Gestalten der Eltern bereits verfügten.

Das Krönungsgewand erfüllt bei dem Denkmal des Pont-au-Change eine andere Funktion als bei dem der Place des Victoires. Dort verdeutlicht es die Kontinuität des Königtums, hier erhellt es dessen spezifische Ansprüche und Eigenschaften. Dennoch schafft Guillains Werk wohl die Voraussetzungen für Desjardins' Standbild, das dem Krönungsornat in der Denkmalkunst zu höchsten Rang verhilft.³⁹⁴⁾

f. Ikonographisch-typengeschichtliche Untersuchungen zum
Bronzestandbild der Place des Victoires

Der Krönungsmantel stellt nur einen Aspekt der Königsstatue der Place des Victoires dar. Zugleich ist der von Victoria gekrönte König als Herkules aufgefaßt. Im folgenden sind zwei Komplexe zu behandeln: zum einen die Ikonographie des Herkules und der Triple Alliance, zum anderen die der Viktorienkrönung.³⁹⁵⁾

Ludwig XIV. als Herkules

Ludwig XIV. tritt bevorzugt unter dem Bild Apollos auf.³⁹⁶⁾ Doch besitzt auch die Gestalt des Herkules in der Ikonographie des Königs außerordentliche Bedeutung. Das trifft speziell auf die Monumente zu: Wird hier die mythologische Verkleidung gewählt, so erscheint Ludwig XIV. stets als Herkules; dagegen ist selbst dem Entwurf nach keine denkmalhafte Statue bekannt, die den König als Apoll darstellt.³⁹⁷⁾ Der Denkmalskunst Ludwigs XIV. mußte das Herkules-Thema äußerst gemäß sein; galt es doch in zahlreichen Fällen, den Herrscher als kraftvollen Überwinder feindlicher Mächte vor Augen zu führen. Man vergleiche Guillet de Saint-Georges' Rede über Henri Testelins Königsporträt, in der es hinsichtlich der Aufnähmearbeiten der Akademie heißt:

"... on voit un grand nombre d'ouvrages de réception où le roi est représenté sous des figures allégoriques, qui ont pour objet les vertus morales et politiques de son auguste fondateur (d.h. der Académie royale de peinture et de sculpture), tantôt sous la figure de Mars, qui est le hiéroglyphe de la valeur, tantôt sous celle d'Apollon, qui préside aux arts et aux sciences, tantôt sous celle d'Hercule, qui est pris pour l'exterminateur des monstres et des vices et pour le symbole de la force".³⁹⁸⁾

Weitere Gründe sprechen für die Identifizierung des Königs mit Herkules. Der Held und Halbgott, der nach dem Tode Unsterblichkeit erlangte, konnte in der Pane-

gyrik wie in der bildenden Kunst als Prototyp des Monarchen angesehen werden, den man selbst als "demi-dieu" apostrophierte.³⁹⁹⁾ Zudem hatten sich die Vorgänger Ludwigs XIV. seit dem 16. Jahrhundert bevorzugt in der Gestalt des Herkules darstellen lassen, so daß bereits eine reiche Tradition auf literarischem wie künstlerischem Gebiet vorlag. Freilich wurden unter Ludwig XIV. kaum wesentliche Elemente hinzugefügt; ikonographische Neuerungen finden sich eher im Bereich der Apollo-Darstellung.

Gegenüber anderen Ländern wies die französische Herkules-Ikonographie überdies eine Besonderheit auf: Neben dem thebaischen Helden kannte Frankreich auch den Gallischen Herkules, mit dem Ogmios, der keltische Gott und Beschützer Galliens, identifiziert wurde.⁴⁰⁰⁾ Lukians Beschreibung zufolge zeichnete sich der Gallische Herkules nicht nur durch ungewöhnliche Stärke aus: Er besaß auch die Gabe der Überredung. Dies wurde durch vier goldene Ketten verdeutlicht, die sich vom Mund des Gottes zu den Ohren seiner Gefolgschaft spannten. Das französische 16. Jahrhundert griff das Thema des Gallischen Herkules, wie ihn Lukian darstellte, nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst auf. Das erste Beispiel gibt wohl die von Jean Goujon entworfene Triumphpforte, die Heinrich II. 1549 zu Ehren Franz' I. errichten ließ.⁴⁰¹⁾ Unter Heinrich IV. wurde der Titel des "Hercules Gallicus" zu einem geläufigen Beinamen des Herrscher⁴⁰²⁾; die Bezeichnung findet sich auch in jenen Fällen, in denen die Darstellung der Ikonographie des griechischen, nicht aber des Gallischen Herkules folgt, der vornehmlich Weisheit und Redekunst verkörpert. Hier bahnte sich die Entwicklung an, welche die Zeit Ludwigs XIV. charakterisiert⁴⁰³⁾: Der Monarch selbst wurde oftmals als Gallischer Herkules angesprochen; doch selbst die Panegyrik verknüpfte mit dem Titel nur selten die spezifische Vorstellung der durch die Goldenen Ketten der Überredung gebundenen Untertanen. So ist auch kein auf Ludwig XIV. bezogenes Kunstwerk bekannt, das den Gallischen Herkules in der von Lukian geschilderten Ausprägung vorführt.

Auch in der zeitgenössischen Literatur zum Denkmal der Place des Victoires spiegelt sich die beschriebene Situation. François Lemée führte 1688 aus:

"Je ne doute pas aussi que ceux qui verront l'incomparable Statue de la Place des Victoires ne la prennent aussitôt pour l'Hercule des Gaules, qui persuade à un infinité de peuple de le suivre; elle n'est élevée parmi nous qu'afin d'encourager comme luy les plus timides à tout entreprendre pour la gloire, elle excite les jeunes gens à cultiver les sciences, & les vieillards à s'y remettre sans aucune honte de leur âge. Ne diroit - on pas même que les Indiens sont venu la voir, afin de se rendre incomparablement plus braves dans les combats, qu'ils n'y étoient autrefois en presence de leur Hercule fabuleux?"⁴⁰⁴⁾

So wird der Gedanke des Gallischen Herkules auf einer literarischen Ebene an das Standbild herangetragen, ohne daß eine solche Vorstellung in dem Werk selbst angelegt zu sein scheint.

Auch unter den verschiedenen Inschriftenvorschlägen für Desjardins' Denkmal findet sich die Identifizierung des Herrschers mit dem Gallischen Herkules. Beispielsweise heißt es: "Ad immortalem Ludovici magni gloriam, magnorum maximi, Herculis Gallici".⁴⁰⁵⁾ Aus der französischen Übersetzung, die den König als "Hercule de la France" bezeichnet, geht eindeutig hervor, daß dem Namen nicht mehr die Anschauung des keltischen Ogmios-Herkules zugrundeliegt: Der Titel wird zu einer bloßen Formel, die anderen nationalen Varianten des Herkulesnamens entspricht.⁴⁰⁶⁾

Zerberus und Triple Alliance

Die Ikonographie des Monuments der Place des Victoires entspricht faktisch der des thebaischen Herkules: der Herrscher zwingt den Zerberus. Die Überwindung des Höllenhundes - die letzte und schwerste der zwölf Arbeiten - zählt zu jenen Herkules-taten, die weniger häufig in der Kunst begegnen.⁴⁰⁷⁾ Zumeist erhebt sich Herkules neben dem Zerberus, den er im Augenblick zu bändigen sucht oder bereits gezähmt hat und nun fortführt; hier wie dort ist ein Vorgang dargestellt.⁴⁰⁸⁾ Desjardins konnte indes nicht an die Tradition anschließen, da er zum einen der Denk-

malsgruppe eine möglichst geschlossene Form, zum anderen der Königsfigur selbst ein statuarisch-repräsentatives Aussehen geben mußte. So steht der Herrscher in triumphierender Pose über dem wie leblos daliegenden Höllenhund, der nur wenig in Erscheinung tritt und eher attributiven Charakter besitzt. Darum verwundert es nicht, daß der Zerberus fälschlich als erschlagene Hydra bezeichnet werden konnte, deren Bild dem Betrachter vertrauter war.⁴⁰⁹⁾

Im Rahmen der Darstellungen Ludwigs XIV. zählt die Gruppe des Place des Victoires-Denkmal zu den seltenen Beispielen einer Herkules-Zerberus-Ikonographie⁴¹⁰⁾, die hier zudem den dreiköpfigen Höllenhund mit der Triple Alliance parallelisiert. Demnach wird das Thema mit einem speziellen Gehalt verbunden, wie sich im Vergleich zu früheren Darstellungen zeigt.⁴¹¹⁾

So kann Desjardins' Gruppe nicht als Tugend-Laster-Allegorie in generellem Sinn verstanden werden. Auch bezieht sich die Darstellung nicht auf die Feinde im Inneren des Reiches, sondern richtet sich direkt gegen das Bündnis dreier äußerer Mächte. Demnach läßt sich auch hier - wie schon im Fall der Sklaven - feststellen, daß in der Epoche Ludwigs XIV. den überlieferten Darstellungsformen sehr gezielte politische Allusionen unterlegt werden.

Bei der Frage nach der Bedeutung der Triple Alliance in der Kunst Ludwigs XIV. ergibt sich zunächst ein terminologisches Problem. In der historischen Fachsprache gilt die Triple Alliance als Bezeichnung des 1668 zwischen England, Holland und Schweden geschlossenen Bündnisses^{411a)}, auf dessen Intervention hin Ludwig XIV. im Frieden von Aachen 1668 die Franche-Comté an Spanien zurückgeben mußte. So wurde der Zerberus des Pariser Denkmals als Verkörperung der Allianz der drei protestantischen Staaten angesehen. Denn 1686 berichtete der französische Agent La Piquetière aus Stockholm:

"On a envoyé ici, à Stockholm, une description de la statue et les inscription des bas-reliefs.

Dans la description, il n'y a que l'explication du Cerbère où le roi de Suède puisse prendre part, à cause de la Triple alliance. Mais, comme il n'est

pas seul, et que rien ne le désigne dans la figure,
je crois qu'il n'y fera grande réflexion".⁴¹²⁾

Zugleich konnte der Name der Triple Alliance auch zur Bezeichnung der Koalition zwischen Holland, Spanien und dem Reich dienen⁴¹³⁾, die in den siebziger Jahren Frankreichs Hauptgegner bildeten und z.B. in dem Versailler Ausstattungsprogramm als Besiegte vorgeführt wurden. Darum muß es gelegentlich offenbleiben, ob sich die Darstellungen der Triple Alliance gegen Holland, Schweden und England oder gegen Holland, Spanien und das Reich richten. Eindeutig entschieden werden kann die Frage nur im Fall des 1675/76 entstandenen Reliefs Etienne Le Hongres an der Pariser Porte Saint-Martin⁴¹⁴⁾, das Ludwig XIV. als Herkules über dem Dreileib Geryoneus zeigt, "pour figurer l'anéantissement de la triple alliance", wie Guillet de Saint-Georges schreibt.⁴¹⁵⁾ Die drei übrigen Reliefs des Tores stellen - in Übereinstimmung mit der Inschrift der Stadtseite - die Siege Frankreichs über Spanien, Holland und das Reich dar.⁴¹⁶⁾ Kurz zuvor, im Jahre 1674, waren die drei vereinten Gegner bei Senef von den Franzosen geschlagen worden; dies veranlaßte Père Menestrier zu der Aussage: "La Bataille de Senef fut le dernier coup de foudre qui acheva de rompre le noeud de la Triple Alliance."⁴¹⁷⁾

Die nach den Angaben Le Bruns zwischen 1681 und 1683 ausgeführte Gruppe der "France Triomphante" in Versailles bezieht sich wohl ebenfalls auf die Dreierallianz der siebziger Jahre, die im Frieden von Nymwegen 1678/79 Frankreich gegenüber zu Zugeständnissen gezwungen wurde. Denn auf den Stufen des Brunnens sitzen seitlich die bereits erwähnten Vertreter Spaniens und des Reiches in Sklavengestalt, während vorn ein dreiköpfiger Drachen liegt "qui semble expirer: il marque la désunion de la triple Alliance".⁴¹⁸⁾

Gut ein halbes Jahrzehnt zuvor hatte Le Brun bereits ein ähnliches Thema gewählt: an der nach 1674 ausgemalten Gesandtentreppe des Versailler Schlosses fand sich unter dem Triumphwagen, der die siegreiche "France" versinnbildlichte, ein "serpent à trois têtes qui est renversé". Nach den Worten Guillets de Saint-Georges' kommen darin die "avantages sur la ligue de la triple alliance" zum Ausdruck.⁴¹⁹⁾ Dagegen ist Jean-François Félibien in einer späteren Beschreibung aus dem Jahre 1703 weniger präzise; der von

ihm als Hydra angesehene Drache repräsentiert "ces ennemis mêmes qui s'étant unis ensemble ont formé comme un corps à plusieurs têtes".⁴²⁰⁾

Die Beispiele aus den siebziger und frühen achtziger Jahren führen zu dem Schluß, daß die Darstellungen der Triple Alliance - auf welche Gegner auch immer bezogen - in der offiziellen Kunst Ludwigs XIV. eine geläufige Erscheinung bilden. Freilich wird das ikonographische Schema erst im Fall des Standbilds der Place des Victoires auf den Denkmalsbereich übertragen. Nur ein einziges späteres Projekt folgt darin dem Pariser Monument: Thomas Regnaudin plante 1685 für Besançon eine Reiterstatue Ludwigs XIV. über drei gestürzten Kriegern, welche die Triple Alliance repräsentieren sollten.⁴²¹⁾ Die in die erste Hälfte der achtziger Jahre zu datierenden Vorhaben von Desjardins und Regnaudin markieren eine kurze Phase der französischen Denkmalskunst, die durch äußerst aggressive Darstellungen charakterisiert ist, da der Herrscher in eigener Person seine Gegner demütigt und überwältigt. Dies bestätigt auch das 1684 in Le Havre errichtete Standbild Ludwigs XIV., das der aus Rouen stammende Bildhauer Bichery schuf.⁴²²⁾ Der König erhebt sich zwar nicht über der Triple Alliance, bezwingt aber Spanien und das Reich, die durch die Wappentiere vertreten werden; der linke Fuß des Herrschers ruht auf dem Haupt des spanischen Löwen, indes der kaiserliche Adler zu Ludwig XIV. aufblickt.⁴²³⁾

Doch von 1685 an vollzieht sich ein Wandel im Bereich des Standbilds. Die gleichsam außenpolitisch bestimmte Thematik verliert nun an Bedeutung, die Vernichtung der Häresie wird zum zentralen Gegenstand.⁴²⁴⁾

Die Krönung durch Victoria

Desjardins' Figur der Victoria, die sich über dem Globus erhebt und Siegespalme wie Lorbeerkranz hält, entspricht ikonographisch der Bildtradition. Bereits auf römischen Kaisermünzen ist der Typus der stehenden oder fliegenden Siegesgöttin mit Palme und Lorbeer, die den Imperator bekrönt, voll ausgeprägt; auch

der Globus findet sich dort.⁴²⁵⁾ Die Darstellungsformeln der Antike werden von der Medaillenkunst der Renaissance und des Barock übernommen⁴²⁶⁾; die in der Regierungszeit Ludwigs XIV. geschaffenen Medaillen, welche die verschiedenen Formen der antiken Victorien aufgreifen, führen die Siegesgöttin unter anderem auch mit den genannten Attributen vor.⁴²⁷⁾ Ohnehin begegnet in der Kunst Ludwigs XIV. ungezählte Male das Thema der Bekrönung durch Victoria oder eine andere Personifikation: eine solche Überhöhung zählt zum festen Repertoire der allegorischen Verherrlichung. Aus der Malerei sei nur Pierre Mignards Reiterbildnis Ludwigs XIV. in Turin aus dem Jahre 1673 genannt⁴²⁸⁾, das letztlich auf die Reiterporträts des Peter Paul Rubens zurückgeht.⁴²⁹⁾

Zudem findet sich im französischen 17. Jahrhundert das Motiv der Bekrönung gelegentlich auch in der ephemeren Dekoration wie in der Großskulptur und ihren Entwürfen. Erwähnt wurde das noch der ersten Jahrhunderthälfte angehörende Beispiel des Monumentes des Pont-au-Change. In der vermutlich sehr flachen Nische, welche die Bronzen aufnimmt, schwebt die Gestalt der Siegesgöttin recht hoch über der des Thronfolgers; kompositorisch sind beide Figuren nicht zur Gruppe zusammengefügt. Da die Skulptur der Victoria an der Rückwand der Nische befestigt werden kann, ist es unter technischem Aspekt nicht erforderlich, sie mit der Statue des Königs zu verbinden. Das gemahnt an temporäre Dekorationen, die ebenfalls nur in geringem Maße auf statische Gegebenheiten Rücksicht nehmen müssen. An erster Stelle ist das 1677/78 für César Duc de Choiseul du Plessy-Praslin nach Jean Berains Entwurf errichtete Castrum Doloris anzuführen; dort schwebt Fama über der in sieghafter Haltung stehenden Gestalt des Herzogs.⁴³⁰⁾ Auch sei ein unausgeführtes Denkmalsprojekt Le Bruns erwähnt, dessen Entwurf Tessin 1687 - wohl einige Jahre nach der Entstehung - sah: "das dritte sujet wahr wie der König, sitzend zu oberst eines globes, von der renommé gekrönt würde".⁴³¹⁾ - Allein vor dem hier angedeuteten Hintergrund wird der Beschluß des Herzogs von La Feuillade verständlich, eine kolossale Bronzegruppe des von Victoria gekrönten Königs auf öffentlichem Platz errichten zu lassen. Damit wurde alles Bisherige weit übertroffen.

Das eigentliche Vorbild des Denkmals findet sich jedoch nicht in der zeitgenössischen Kunst Frankreichs, sondern im Cinquecento Italiens: Herbert Keutner machte auf das 1594-1598 von Simone Moschino gefertigte Marmorstandbild in Caserta aufmerksam, das Herzog Alessandro Farnese über den Personifikationen Flanderns und der Schelde zeigt.⁴³²⁾ Die ehemals im römischen Palazzo Farnese befindliche Skulptur, die im Jahre 1600 von Francesco Villamena gestochen wurde⁴³³⁾, bildet das erste Beispiel des Typus, den Herbert Keutner als "Standbild in der Apotheose"⁴³⁴⁾ bezeichnet: "... hinter ihm (d.h. dem Herzog) (ist) eine geflügelte Viktoria niedergefahren ..., um ihn mit dem Lorbeer der Schar der Unsterblichen einzureihen."

Desjardins' Gruppe ist weitgehend von Moschinos Werk abhängig. So bietet sich die Gestalt Alessandro Farneses ebenfalls frontal dar. Auch hier tritt in der Vorderansicht die Siegesgöttin kaum in Erscheinung: ähnlich der von Desjardins geschaffenen Figur steht Victoria hinter dem Fürsten und wendet sich nach rechts hin, in jene Richtung, in die auch der Blick des Herzogs geht. Doch nimmt Desjardins zugleich entscheidende Abänderungen vor. Während Moschinos Gruppe allansichtig angelegt ist⁴³⁵⁾, wie es die auf der Rückseite der Gruppe befindliche Personifikation Flanderns verdeutlicht, bietet das Denkmal der Place des Victoires nur in der Vorder- und der rechten Schrägansicht eine sinnvolle Komposition. Auch ist die Gestalt der Victoria unterschiedlich aufgefaßt. Moschinos Siegesgöttin steht etwa auf gleicher Höhe wie der Feldherr und muß den Arm fast mühsam recken, um den Herzog mit dem Lorbeer zu bekrönen. Desjardins' Victoria aber, die sich über dem gewaltigen Globus erhebt, hält den Kranz hoch über das Haupt Ludwigs XIV.; ungestüm dreht sie sich zur Gestalt des Herrschers hin. Die enge Kompositionsverbindung von König und Victoria läßt unmittelbar an das erwähnte Projekt Le Bruns für einen Apollobrunnen denken, das der Place des Victoires vorausgeht: auch dort überragt die Siegesgöttin den Bekränzten und wendet sich ihm mit dem Körper zu; freilich erreicht Le Bruns Entwurf nicht die ausgeprägte Dynamik der Gruppe Desjardins'.⁴³⁶⁾

Im Vergleich zu dem Standbild des Alessandro Farnese steht das Denkmal der Place des Victoires ikonographisch in einem er-

weiterten Kontext, da Ludwig XIV. hier als Herkules auftritt. Die Krönung gilt darum nicht in vordergründigem Sinne den militärischen Siegen Ludwigs XIV., die durch die Überwindung des Zerberus versinnbildlicht und überdies in den Sockelreliefs vor Augen geführt werden. Victoria zeichnet vielmehr Louis-Herkules wegen seiner "vertus héroïques" aus, durch die allein er die "grandes actions" zu vollbringen vermag.⁴³⁷⁾

Somit ist die Aussage der Gruppe weniger prägnant als die der Farnese-Glorifikation Moschinos; die Überlagerung verschiedener Bedeutungsschichten erschwert eine zuverlässige Interpretation. Das porträtartige Standbild ist mit Elementen der Herkules-Ikonographie versehen: der Sieg über die Triple Alliance wird als Bändigung des Zerberus aufgefaßt, mit der sich der Gedanke der Tugend-Laster-Allegorie verbindet. Die Gestalt der Victoria, des Königs "compagne fidelle"⁴³⁸⁾ unterstreicht vollends den sinnbildlichen Charakter der Skulptur. Durch den Krönungsmantel wird überdies der französische Anspruch der "prééminence" vergewärtigt. Die umstrittene Widmungsinschrift "Viro immortalis"⁴³⁹⁾ bereichert die Gruppe um einen weiteren Aspekt: unsterblichen Ruhm erwirbt sich der Monarch durch seine Taten, wie sie das Denkmal darstellt. Sagt doch Regnier-Desmarais, das angesehene Mitglied der Académie Française, 1686 in der Beschreibung des Monuments: "aux pieds de la statue du Roy sont ces mots, Viro immortalis, qui donnent, en abrégé, une haute idée de la gloire immortelle que Sa Majesté s'est acquise, par la grandeur de ses actions".⁴⁴⁰⁾

Die Nachfolge des Krönungsmotivs

Desjardins' Denkmal stellt in einer Distanz von neun Jahrzehnten das erste Beispiel dar, das dem Vorbild der Farnese-Gruppe folgt. Es erscheint bezeichnend, daß der von Moschino in die Großskulptur eingeführte Typus nicht im italienischen Seicento, das in der Glorifizierung weltlicher Herrscher auffallende Zurückhaltung übte⁴⁴¹⁾, sondern im künstlerischen Milieu des französischen Absolutismus aufgegriffen wurde. Erst die Gruppe

Martin Desjardins', die sich in Paris auf einem bedeutenden Platz erhob und das Objekt zahlreicher Stichansichten war, verhalf der Formulierung zu einer gewissen Verbreitung. Freilich besitzt keines der Nachfolgewerke den Anspruch des Denkmals der Place des Victoires. Häufig handelt es sich um Anlagen geringerer Bedeutung oder auch nur um Projekte, wenn nicht gar um spielerische Inventionen, die von vornherein nicht zur Ausführung bestimmt waren. Das gilt namentlich für das Projekt des Lyoneser Architekten, Malers und Bildhauers Thomas Blanchet, das Nicodemus Tessin d.J. 1687 sah und mit folgenden Worten beschrieb: "imgleichen eine andere Zeichnung umb Mr de Feuillades statue vom König vor dem Eingang der rüe Dauphine zu stellen; die breite von der gassen selbst hatte er eingenommen mit einer grossen Arcade, mit Collonnen auf beijden seiten, die in der ründe herumb giengen; oben über der Arcaden wahr eine grosse Composit Cannellirte Collonne, auf gewissen fäldern mit basrilieven orniret. Wahr artig genug gezeichnet, aber die stelle zu diesem werck ist in sich selbst viel zu klein..."⁴⁴²⁾ Offensichtlich legte Blanchet für die kurz zuvor enthüllte Königsstatue der Place des Victoires einen eigenen Aufstellungsentwurf vor, dem keine Realisierungsabsicht zugrunde liegen konnte. Es ist der Hauptgedanke der Invention Blanchets, die Gruppe vor oder in einer halbkreisförmigen Arkadenarchitektur am Ende der Lyoneser rue Dauphine zu errichten und somit in erster Linie auf die Vorderansicht zu fixieren. Interesse besitzt auch der Vorschlag, die Arkatur mit einer "Colonne historique" zu bekronen. Blanchet folgt hierin der seit den späten sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts sich abzeichnenden Tendenz, die Königsmonumente mit Reliefs zu versehen, die Ereignisse aus den Herrschaftsjahren Ludwigs XIV. darstellen; kaum anders können die von Tessin erwähnten "bas-relieven" gedeutet werden. Gegenüber den mit historischen Reliefs versehenen Laternenaufbauten der Place des Victoires bevorzugt Blanchet die architektonisch strengere Form der Säule, die selbst eher Denkmalscharakter besitzt.

Blanchets Projekt zählt, streng genommen, nicht zur Nachfolge des Monuments der Place des Victoires. Wenigstens eine der ausgeführten Statuen Ludwigs XIV. aber imitierte das Pariser Vor-

bild: Gegen Ende des 17. Jahrhunderts schuf der in Troyes tätige Bildhauer François Mignot ein Standbild des Königs, das bis 1793 die Fassade des Rathauses zu Troyes schmückte.⁴⁴³⁾ Dort wird der über der Häresie stehende Herrscher von der Siegesgöttin gekrönt. Wenngleich Victoria deutlich ü b e r dem Herrscher schwebt und darum kompositorisch nicht eng mit dessen Gestalt verknüpft ist, kann doch angenommen werden, daß die entscheidende Anregung auf Desjardins' Denkmal zurückgeht. - Eine nähere Verbindung zur Place des Victoires läßt die Gruppe des Königs und der Victoria erkennen, die auf zwei Federzeichnungen eines triumphbogenartigen Befestigungstores für den Kriegshafen Brest wiedergegeben ist.⁴⁴⁴⁾ Es kann nicht mehr festgestellt werden, ob das Tor tatsächlich zur Ausführung gelangte; zumindest ließ Jean-Baptiste Colbert den Hafen ausbauen und stark befestigen.⁴⁴⁵⁾ In Typus und Stil steht die Architektur den Festungstoren der Ära Vaubans nahe⁴⁴⁶⁾; vornehmlich ist sie mit Pierre Bullets Entwürfen zu vergleichen.⁴⁴⁷⁾ Der von Victoria gehaltene Dreizack wie die begleitenden Tritonen weisen darauf hin, daß es sich um eine Hafenbefestigung handelt.

Keines der wichtigeren Louis XIV-Denkmäler griff den Typus des Monuments der Place des Victoires auf. In erster Linie mag sich das aus dem Wandel der offiziellen Denkmalsauffassung erklären, die von der zweiten Hälfte der achtziger Jahre an allzu drastische Glorifizierungen vermied. Private Auftraggeber, die weniger der Doktrin des Hofes verpflichtet waren, errichteten dem König meist nur Standbilder geringerer Dimension. So wurde das auf der Place des Victoires befindliche Denkmal in Frankreich nur selten und an unbedeutenderer Stelle nachgeahmt.

Eine ansehnlichere Nachfolge wurde dem Denkmal Martin Desjardins' dagegen in Deutschland und Österreich zuteil: In der dortigen Denkmalskunst fand die sich in Frankreich ab 1685 abzeichnende Entwicklung keinen unmittelbaren Widerhall. Im Jahre 1692 legte der in Berlin tätige Franzose Jean-Baptiste Broebes dem damaligen Kurfürsten Friedrich III. den gestochenen Entwurf eines Standbildes vor.⁴⁴⁸⁾ Das Projekt ist entschieden durch das sechs Jahre zuvor enthüllte Denkmal Desjardins' geprägt. Doch

führt Broebes einige Abänderungen durch; so kehrt er etwa zum römischen Imperatorenkostüm zurück. Broebes' Vorschlag entspricht ganz der stark von französischen Kräften mitgetragenen Kunstpolitik Friedrichs III., die sich - mit der überragenden Ausnahme Andreas Schlüters - vorwiegend an den Repräsentationsformen des Hofes Ludwigs XIV. orientiert.

Zwei weitere Denkmalsvorhaben aber, die deutschen Fürsten gelten, unterscheiden sich der gesamten Konzeption nach deutlich von dem Denkmal der Place des Victoires, auch wenn sie dessen Motiv der Herrscherbegründung übernehmen. - 1700-1706 führte der Bayreuther Hofbildhauer Elias Rantz den sogenannten Hugenottenbrunnen im Erlanger Schloßgarten aus.⁴⁴⁹⁾ Ein mit zahlreichen Figuren besetzter Fels wird von der Gestalt des Markgrafen Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth bekrönt, den Fama mit dem Lorbeer bekränzt. Die Gruppe des Fürsten und der Ruhmesgöttin setzt gewiß das Standbild der Place des Victoires voraus; das ist umso bemerkenswerter, als die Anlage von Hugenotten gestiftet wurde, die sich nach Erlangen geflüchtet hatten. Freilich läßt sich das Werk in dem wenig gestalteten Aufbau wie in der groben Durchführung keineswegs mit französischen Arbeiten vergleichen; eine unmittelbare Parallele bildet die heute in Mannheim befindliche Pyramide, die etwa in den gleichen Jahren von Gabriel Grupello zu Ehren Johann Wilhelms von der Pfalz projektiert wurde.⁴⁵⁰⁾

Die zwei um 1713/14 in Paris entstandenen Denkmalszeichnungen des Guillielmus de Grof, die dem bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel huldigen, zeigen ebenfalls statt der Victoria die Gestalt der Fama, die den Herrscher krönt.⁴⁵¹⁾ Die formale Abhängigkeit von dem Pariser Monument Ludwigs XIV. erweist sich selbst an Details wie der Erdkugel, auf der das Löwenfell und die herausragende Keule liegen. Doch wird Desjardins' Werk keineswegs getreu kopiert: Guillielmus de Grof verleiht der Gruppe eine heftige Dramatik und steigert die herrscherliche Pose des Kurfürsten fast zur Karikatur.

Die behandelten Beispiele, die das triumphale Pathos des vorbildhaften Denkmals der Place des Victoires zum Teil noch intensivieren, wurden innerhalb der drei Jahrzehnte geschaffen, die

der Enthüllung des Pariser Monuments folgten. Im 18. Jahrhundert entstand wohl nur noch eine einzige Skulptur desselben Typus: das 1734 von Georg Raphael Donner in privatem Auftrag geschaffene Standbild Kaiser Karls VI., den Aeternitas bekrönt.⁴⁵²⁾ Hier erfährt die Formulierung eine entscheidende Abwandlung. Bei den besprochenen Werken wird die bekrönende Gestalt - Victoria, Fama oder eine andere Personifikation - weitgehend durch den Herrscher überdeckt. In der Anordnung der Gruppe ist die allegorische Figur auf den zweiten Rang verwiesen; deren formale Aufgabe besteht darin, den Fürsten gleichsam zu überhöhen und durch die heftige Bewegung die Emphase des Herrscherbildes zu steigern. Dagegen faßt Donner die Krönung des Kaisers durch Aeternitas als dialogischen Vorgang auf: Die weibliche Gestalt steigt nicht hinter dem Fürsten empor, sondern schwebt zu seiner Seite; beide Figuren sind einander durch den Blick wie durch die Gesten der Arme verbunden. Kompositorisch ist die Gruppe stark geschlossen und - im Vergleich zu den früheren Beispielen - ungewöhnlich sicher gefügt; der Ausdruck wird durch gedämpfte Verhaltenheit und ein mildes Sentiment bestimmt. So läßt das Standbild eine grundsätzliche Umdeutung der spätbarocken Repräsentationsformel erkennen: der herrscherliche Anspruch verliert den entschiedenen Nachdruck; das sinnbildliche Element, das des aggressiven Charakters entbehrt, gewinnt an Gewicht. Die allegorische Gestalt ist nicht länger gleichsam nur Attribut des Herrschers, sondern tritt in eine szenische Handlung ein.⁴⁵³⁾ Hier ist der Gegenpol zu Desjardins' Gruppe der Place des Victoires erreicht.^{453a)}

3. Die Bronzereliefs

a. Die vier querrrechteckigen Sockelreliefs

Die vier querrrechteckigen Reliefs (Kat.Nr.XLV/79-82), die - als Bestandteil des ersten Denkmalsprojekts - bereits 1681 zum Teil vollendet waren, wurden wenige Jahre später leicht vergrößert, wie der Vertrag vom 9. März 1685 darlegt. Die ursprüngliche Fassung, ohne die Erweiterungen, ist auf vier Zeichnungen

festgehalten, die zusammen mit den Inschrifttexten von Anbeginn an in einem heute der Pariser Bibliothèque Nationale gehörenden Band vereint waren. Auch sind bei drei Reliefs selbst - denen des Friedens von Nymwegen, der Einnahme von Besançon und des Rheinübergangs - die Anstückungen deutlich zu erkennen.

Der Frieden von Nymwegen

Im Zentrum der allegorischen Szene steht die Gestalt Ludwigs XIV. Von links stürmt Pax heran, ihre Hand in die des Herrschers legend; zugleich ergreift Ludwig XIV. die Linke der Europa, die rechts auf einer Erdstufe sitzt: er scheint sie aufzurichten zu wollen, um die Hände beider Gestalten ineinanderzufügen. Die drei Vordergrundfiguren werden von Justitia und Historia begleitet, die - vor den Säulen des Janustempels - im Mittelgrund beiderseits die Gestalt Ludwigs XIV. einfassen. Rechts schwebt über den Figuren Fama, die sich anschickt, den Ruhm Ludwigs XIV. im Fluge zu verkünden und zu seiner Verbreitung beizutragen. Am rechten Bildrand öffnet sich der Blick auf eine im Hintergrund liegende Stadt, unter deren antikischen Architekturen ein Obelisk herausragt.

Vor der 1685 vorgenommenen Ergänzung - links wurde der breitere Streifen mit der Palme, oben der schmalere Streifen mit dem kuppeligen Dach des Janustempels angesetzt - erschien die Komposition weit überzeugender, wie die Zeichnung der Bibliothèque Nationale erweist. Wesentliches Kennzeichen ist die von links nach rechts führende Bewegung, die mit der heraneilenden Pax einsetzt, doch in der Gestalt des Königs eine erste Unterbrechung erfährt: Der in ausgeglichener Haltung stehende Herrscher bildet den ruhenden Pol der Komposition, zumal Ludwig XIV. fest von den begleitenden Figuren Justitias und Historias gerahmt wird. Zugleich aber lenkt die Gestalt des Monarchen den Bewegungszug zur Personifikation Europas hin, wie es durch die Verkettung der Arme verdeutlicht wird. Die nach rechts sich wendende Figur der Historia leitet dagegen das Absinken der dominierenden Kompositionslinie ein; die Waffen und namentlich der Schild mit dem

Medusenhaupt bezeichnen einen entschiedenen Endpunkt. Oben wird der Bewegungszug von der hinwegfliegenden Fama aufgenommen.

Dem Handlungsablauf entsprechend sind die Figuren zur Linken stark zusammengedrängt. So ist auch die Gestalt Ludwigs XIV. leicht aus dem Zentrum heraus nach links versetzt; in der ursprünglichen Form des Reliefs nimmt der Janustempel gleichfalls nicht die Mitte der Szene ein. Dagegen verliert die Komposition nach rechts hin an Spannung; dort wird den Trophäen, den Fahnen und Lanzen wie dem Pferd der Europa ein breiter Streifen eingeräumt.

Die Figuren agieren in einem Bildraum von nur geringer Tiefe, der durch den Janustempel begrenzt wird. Wie es vor allem der Zeichnung abzulesen ist, soll die links anhebende Bewegung zugleich als Schrägzug verstanden werden, der aus der Tiefe heraus nach vorn hin führt. Dies zeigt sich vor allem an der Gestalt der Pax, die von rechts vorn gesehen wird und gleichsam schräg aus dem Raum heraustritt. Doch ist keine Tiefenillusion erzielt, zumal das zurückgesetzte linke Bein nicht in Erscheinung tritt: die Figur wird flächig ausgebreitet und vor allem durch die Draperie an den Grund gebunden. In noch stärkerem Maße gilt das für die Figur der Europa, die überdies eine eigentümlich harte Drehung des Rumpfes aufweist. Auch hier ist die Gewandung äußerst flächig angelegt.

Mit Ausnahme der Historia entsprechen die allegorischen Gestalten ihren Attributen nach exakt den Angaben Cesare Ripas.⁴⁵⁴⁾ Zudem stimmt das gesamte Programm des Reliefs mit den geläufigen Topoi der künstlerischen und literarischen Verherrlichung Ludwigs XIV. überein. So begegnet in den enkomiaistischen Schriften oftmals die auf den Frieden von Nymwegen und andere Friedensschlüsse bezogene Wendung, daß der König Europa den Frieden gebe.⁴⁵⁵⁾ Der Reliefdarstellung Martin Desjardins', welche die Aussage unmittelbar in die bildliche Sprache überträgt, liegt wohl eine Arbeit Charles Le Bruns zugrunde, die das gleiche Thema illustriert. Die "Thèse de la Paix" wurde zwar erst im September 1680 gestochen, gewiß aber früher konzipiert⁴⁵⁶⁾; Desjardins

wird den Entwurf gekannt haben, als er die Arbeit an dem Relief begann. Im Zentrum der reichen Komposition Le Bruns thront Ludwig XIV. über der Furie des Krieges; der König entsendet die Gestalt der Pax, deren Hand er stützt: Er scheint die ein wenig zögernde Friedensgöttin auffordern und ermutigen zu wollen, auf die Personifikation der Europa zuzuschreiten, die freudig und hoffnungsvoll, mit weit geöffneten Armen, die segensbringende Pax erwartet. Deutlicher als Desjardins betont Le Brun den Aspekt des Handels und des Wohlstandes, die Europa mit dem Frieden zurückgegeben werden.

Der Grundgedanke beider Darstellungen ist identisch. Doch wählt Desjardins eine abweichende Kompositionsform: Da Ludwig XIV. zwischen den Gestalten der Pax und der Europa steht, deren Hände er zueinander führt, wird seine Stellung als Mittler veranschaulicht. Einen ähnlichen Aufbau besitzt das Ende der siebziger Jahre entworfene Gemälde des Friedens von Aachen an der Decke der Versailler Spiegelgalerie.⁴⁵⁷⁾ Das von Le Brun geschilderte Ereignis ist freilich grundverschiedener Art: Die Triple Alliance Hollands, Englands und Schwedens hatte Ludwig XIV. 1668 dazu gezwungen, die kurz zuvor eroberte Franche-Comté an Spanien zurückzugeben. In der Darstellung Le Bruns wird die Gestalt des Königs von den Personifikationen Spaniens und der Franche-Comté gerahmt; der Herrscher ergreift die Hand der trauernden Freigrafschaft, um sie der Gestalt der Hispania, der er einen Ölzweig überreicht, zuzuführen. Der historische Vorgang erfährt in dem Gemälde eine entschiedene Umdeutung: auf den Druck seiner verbündeten Gegner hin hatte Ludwig XIV. sich von der Franche-Comté trennen müssen; hier aber wird das Geschehen als Akt der Großmut interpretiert. Ungeachtet des unterschiedlichen Kontextes erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Le Bruns Gemäldeentwurf auf Desjardins' Konzept einwirkte.

Die zwischen Louis XIV. und Pax in Erscheinung tretende Figur der Justitia versinnbildlicht die richterliche Funktion des Königs, der in der Enkomiaстик als "arbitre de l'Europe" bezeichnet wird⁴⁵⁸⁾; so schreibt etwa François Charpentier in seinem Panegyrikus vom 24. Juli 1679:

"L'Empereur, le Roy d'Espagne, tous les Electeurs de l'Empire, tous les Princes & Estats de ce vaste Corps Germanique, tant de Souverains confederez contre la France, convaincus de la Justice & de la grandeur d'Ame de LOUIS LE GRAND, ne demandent point d'autre Arbitre que luy-même, dans ce fameux differend qui depuis dix ans a partagé toute l'Europe; ils ne veulent que luy pour Juge, & il est leur partie; LOUIS parle, Et la Paix est faite."⁵⁴⁹⁾

Deutlicher noch als Desjardins' Relief bringt ein wohl gegen 1679 entstandener Stich diesen Gedanken zum Ausdruck: Die Gestalt der Justitia, in den Lilienmantel der Bourbonen gekleidet, wägt die Kronen der europäischen Herrscher.⁴⁶⁰⁾

Im Unterschied zur "Thèse de la Paix" Le Bruns spielt der Janustempel, das geläufige Requisit zahlreicher Friedensdarstellungen⁴⁶¹⁾, auf Desjardins' Relief nur eine geringe Rolle. Das mit dem Medaillon des Januskopfes versehene Kuppeldach, das sich über der einfachen Architektur erhebt, geht ohnehin erst auf die Erweiterung zurück; auch fehlt das Motiv des Schließens der Türen. In erster Linie hat der Janustempel darauf hinzuweisen, daß Ludwig XIV. hier als Augustus auftritt. Die zeitgenössische Literatur stellt mit Vorliebe den französischen König den antiken Cäsaren gegenüber. In weiterem Sinne wetteifert das "Siècle de Louis le Grand" mit dem "Siècle d'Auguste"⁴⁶²⁾; speziell aber wird der Friedensschluß von Nymwegen mit der Pax Augusta verglichen. Das gilt auch für die zwei Fassungen der Reliefinschriften des Denkmals. Im Gegensatz zu dem Distichon von 1681⁴⁶³⁾ betonen die Verse Regnier-Desmarais' aus den Jahren 1686 die Überlegenheit Ludwigs XIV.: Augustus habe den Frieden herbeigeführt, weil er keine Gegner mehr gefunden habe; Louis aber habe dem bewaffneten Erdkreis, "armato orbi", Frieden geboten.

Das Programm des Reliefs wird um zwei Gestalten ergänzt, die keinen spezifischen Bezug zur Friedensikonographie aufweisen: Historia schreibt das Geschehene nieder, um es künftigen

Generationen zu überliefern, während Fama es im Augenblick selbst der Welt verkündet. Schon auf einem 1586 datierten Stich des Hendrick Goltzius⁴⁶⁴⁾ schwebt die Personifikation des Ruhmes über jener der Geschichte; auch die Kunst Ludwigs XIV. bietet wenigstens zwei verwandte Beispiele, die auf Entwürfe Charles Le Bruns⁴⁶⁵⁾ zurückgehen. Während Historia im allgemeinen geflügelt dargestellt wird, fehlen der Gestalt in den drei genannten Fällen die Schwingen; das gilt auch für die Historia-Figur des von Desjardins geschaffenen Reliefs. Auf folgende Weise mag sich dies erklären. Nach Auskunft Cesare Ripas deuten die Flügel darauf hin, daß die Nachricht des Geschehens allerorten verbreitet wird:

"Si fa alata, essendo ella una memoria di cose seguite, degne di sapersi, laquale si diffonde per le parti del mondo, & scorre di tempo in tempo alli posteri."⁴⁶⁶⁾

Da hier aber bereits Fama den Aspekt der Verbreitung repräsentiert⁴⁶⁷⁾, kann auf die Flügel der Historia verzichtet werden. In der Haltung entspricht Desjardins' Personifikation der Geschichte, die den Fuß hochsetzt, das Buch auf das Bein stützt und sich im Schreiben vorneigt, ganz dem Typus, der sich von antiken Victoria-Darstellungen herleitet⁴⁶⁸⁾; nur ruht der Fuß, entgegen Ripa, nicht auf einem Quader, sondern auf einer Erdstufe.⁴⁶⁹⁾

Ferner ist die 1686 angefügte Palme mit den Trophäen zu erwähnen. Das Siegeszeichen findet sich z.B. auch auf Charles Le Bruns "Thèse de la Paix" und auf Antoine Coypels 1681 datiertem Gemälde des Friedens von Nymwegen⁴⁷⁰⁾; dort werden weitere Waffen von einem Genius an dem Baum befestigt. Auch mag die im Hintergrund wiedergegebene Pyramide, die alle Gebäude weit an Größe übertrifft, eventuell ikonographische Relevanz besitzen; stellt doch die Pyramide u.a. eines der Attribute der "Gloria dei Principi"⁴⁷¹⁾ dar.

Desjardins' Allegorie auf den Frieden von Nymwegen ist nicht als ausgesprochen eigenständiges Werk zu werten; in ikonographischer Hinsicht entbehrt das Relief aller Originalität. Doch wird wohl nicht ohne Absicht auf einen aufwendigen Apparat allegorischer Gestalten verzichtet: In Entsprechung zu dem klaren Aufbau des Reliefs erscheint dessen auf Ludwig XIV. ausgerichtete Aussage

recht einsichtig. Der Vorwurf der Unverständlichkeit, der gegenüber Le Bruns Komposition erhoben wurde, trifft kaum auf Desjardins' Arbeit zu.

Der Rheinübergang und die Einnahme von Besançon

Die seitlich am Sockel befindlichen Reliefs sind als Pendants konzipiert und vertreten auch denselben Darstellungstypus. Das auf der rechten Seite angebrachte Relief zeigt den sogenannten Rheinübergang (Kat.Nr.XLV/80); wiedergegeben ist die Überschreitung des Lek bei Tolhuis, die am 12. Juni 1672 während des Feldzugs gegen Holland erfolgte.⁴⁷²⁾

Auf einer Höhe rechts ist der von Ludwig XIV. geführte Stab unter einer Baumgruppe versammelt; auf den Befehl des Königs hin sprengt der Grand Condé davon, um den französischen Reitertruppen zu folgen, die den in der Tiefe gelegenen Fluß an einer Furt schwimmend durchqueren; in der Ferne, auf dem jenseitigen Ufer des Lek, spielen sich heftige Kämpfe ab. Das ca. 1679-1681 gefertigte Relief ist im Jahre 1685 oben um einen schmäleren Streifen und rechts um einen breiteren Streifen mit dem von vorn gesehenen Reiter ergänzt. Insgesamt entspricht die Darstellung dem historischen Vorgang: Ludwig XIV. leitete vom diesseitigen Ufer aus das Unternehmen und befehligte vor allem den Einsatz der französischen Artillerie, die der Kavallerie Feuerschutz bot; den Fluß überschritt er erst später, nachdem eine Bootsbrücke angelegt worden war. Der Grand Condé setzte dagegen schon vorher über.⁴⁷³⁾ Auch in den Details folgt das Relief der historischen Realität. König und Offiziere sind zeitgenössisch gekleidet; zudem tragen alle Soldaten der Truppe die gleiche Uniform: Erstmals war das während des Feldzugs gegen Holland 1672-78 in größerem Umfang eingeführt worden.⁴⁷⁴⁾

Das Relief der gegenüberliegenden Sockelseite stellt die Belagerung von Besançon dar (Kat.Nr.XLV/81); die Zitadelle wurde am 15. Mai 1674 erobert. Die 1685 vorgenommenen Ergänzungen wirken sich auch hier ungünstig aus. Oben ist ein glatter Streifen an-

gefügt. Das links angesetzte Stück zeigt einen sich zurückneigenden Reiter. Doch ist nur die hintere Hälfte des Pferdes zu sehen. Auf Kopf und Hals des Tieres mußte man verzichten, da sie nicht mehr nachträglich in das bereits vorliegende Relief eingefügt werden konnten; wegen der Drängung der Gestalten fällt das aber kaum ins Auge.

Die Szene ist - in spiegelbildlichem Sinne - ähnlich komponiert wie die des Rheinüberganges. Doch findet sich hier im Vordergrund eine größere Zahl von Figuren: auf einem kahlen Hügel scharen sich die Offiziere um Ludwig XIV. Ein wenig tiefer ziehen in einiger Entfernung Reitertruppen auf das vor der Stadt aufgeschlagene Lager zu; auf einem der Hügel befindet sich eine französische Artilleriestellung. Weit im Hintergrund erblickt man die hoch von der Zitadelle überragte Stadt.

Die am vorderen Bildrand befindliche Gestalt Ludwigs XIV. wird streng von der rechten Seite gesehen. In Entsprechung zu dem weniger dramatischen Charakter der Aktion reitet der König hier auf einem schreitenden Pferd, das zwar ungeduldig vorwärts drängt, aber vom Reiter sichtlich zurückgehalten wird. Ludwig XIV. erteilt La Feuillade einen Befehl, indem er mit dem Kommandostab auf die Stadt deutet. Das Pferd des Herzogs bäumt sich auf, La Feuillade wendet sich zum König zurück und nimmt mit gezogenem Hut die Order entgegen. Der Stab in der Linken verweist auf die Marschallswürde; freilich erfolgte die Ernennung erst 1675, ein Jahr nach der Einnahme von Besançon. Auf Grund der analog aufgefaßten Handlung wird der Herzog von La Feuillade mit dem Grand Condé auf dem Relief des Rheinübergangs parallelisiert; auch nimmt die Figur fast die gleiche Position im Bildaufbau ein. Doch die Gestalt La Feuillades tritt markanter hervor, da sie sich an vorderster Stelle unüberschnitten vor dem Hintergrund abzeichnet. So vermag der Herzog alle Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Weniger zur Geltung gelangen hingegen die anderen Offiziere, die sich eng um den Souverän sammeln, so daß sie nicht in voller Gestalt zu sehen sind. Die drei Militärs zur Linken führen in dichter Staffe lung kompositionell nach rechts hin; der Bewegungszug wird von dem vierten Reiter - dem von vorn gesehenen Offizier -

aufgenommen, der sich weit zum König herüberbeugt, um dessen Anweisungen zu vernehmen. Vor dem Pferd dieses Offiziers schreitet ein Page, der mit dem ausgestreckten Arm nach rechts deutet, zugleich aber den Kopf zurückwendet. In der ursprünglichen Form des Reliefs bezeichnete der Page den Einsatzpunkt der Komposition: durch den weisenden Gestus wurde der Blick vom linken Bildrand unmittelbar zur Gestalt des Königs gelenkt.

Die Figuren sind demnach in sorgfältiger Abwägung angeordnet. Die von dichter Drängung zu stärkerer Auflockerung führende Komposition verhilft besonders den Gestalten Ludwigs XIV. und La Feuillades zu nachdrücklicher Geltung; deren szenische Darstellung bildet das eigentliche Thema des Reliefs. Im Vergleich zum Rheinübergang spielt das militärische Geschehen im Mittel- und Hintergrund eine geringe Rolle; Kämpfe sind nicht dargestellt. Auch geht der Vordergrund hier nicht kontinuierlich in den Mittelgrund über; die auf die Stadt zuziehenden Truppen sind weiter in die Ferne gerückt und durch eine kräftige Terrainstufe von dem Feldherrnhügel abgesetzt.

Die Überschreitung des Rheins, als militärische Aktion in der Bedeutung stark umstritten, wurde unter Ludwig XIV. als spektakuläres Ereignis gefeiert, das an ein Wunder zu grenzen schien.⁴⁷⁵⁾ Boileau widmete dem Geschehen seine vierte "épître au roi"⁴⁷⁶⁾; der Rheinübergang geriet zu einem bevorzugten Darstellungsgegenstand der bildenden Kunst. Bereits 1672 schrieb die Akademie den Studenten der Bildhauerklasse für den Wettbewerb um den "Prix de Rome" das Thema des Rheinübergangs vor.⁴⁷⁷⁾ Das Ereignis wurde in die Bilderzyklen der ab 1674 ausgemalten Gesandtentreppe⁴⁷⁸⁾ und der nach 1679 entstandenen Spiegelgalerie⁴⁷⁹⁾ in Versailles aufgenommen und begegnet überdies auf zwei Reliefs aus den siebziger Jahren. Als wohl früheste erhaltene Darstellung des Rheinübergangs in der Skulptur muß der Fries auf der Wasserkanne gelten, die eine der von François Girardon geschaffenen Nymphen des Versailler Apollonbades hält⁴⁸⁰⁾; das Modell des wohl schon 1672 gefertigten Reliefs ist auf einem Stich der "Galerie de Girardon" wiedergegeben.⁴⁸¹⁾ Nur wenig spä-

ter - nach 1674 - entstand der skulptierte Fries an der Porte St-Denis, den Michel Anguier fertigte.⁴⁸²⁾

In unserem Zusammenhang braucht Le Bruns Gemälde der Versailler Spiegelgalerie keine Berücksichtigung zu finden, da hier das Geschehen ganz in die Sprache der Allegorie umgesetzt ist.⁴⁸³⁾ Der mit Jupiter identifizierte Herrscher braust im Streitwagen über die Personifikationen holländischer Städte hinweg, während Herkules als Begleiter des Königs mit erhobener Keule den Flußgott Rhenus bedroht. Dagegen sind die drei anderen Darstellungen des Rheinübergangs, die eingangs genannt wurden, schon des querrchteckigen Formats wegen eher mit Desjardins' Relief zu vergleichen. Auch fassen sie die Begebenheit ebenfalls nicht rein allegorisch auf, sondern schildern das Ereignis selbst - die Rheinüberschreitung unter dem Befehl Ludwigs XIV. - als konkreten Vorgang. Doch wird hier, im Unterschied zu Desjardins, der antiki-sche Darstellungsmodus bevorzugt.

Michel Anguiers Skulptur an der Porte St-Denis weist eine äußerst strenge Komposition auf, die sich offenkundig an römischen Historienreliefs orientiert.⁴⁸⁴⁾ Die meist parallel zur Bildfläche angeordneten Gestalten, die kaum Verkürzungen erkennen lassen, bewegen sich eng gedrängt in der vorderen Ebene des Reliefs. Andeutungen eines Hintergrundes fehlen; auch wird das Terrain nicht in der Höhe gestaffelt. In dem friesartigen Bildstreifen läuft die Handlung nach links hin ab: die von Ludwig XIV. selbst befehl-ligte Reiterei stürmt von rechts heran, durchquert den Fluß, der nur abgekürzt wiedergegeben ist, und bedrängt auf dem feindli-chen Ufer links die Gegner, welche die Angreifer abzuwehren su-chen.⁴⁸⁵⁾

Eine andere Auffassung spricht aus Le Bruns Gemälde an der Versailler Gesandtentreppe, das ein Flachrelief imitiert, wie aus der recht verwandten Komposition Girardons, die vielleicht eben-falls auf den Entwurf Le Bruns zurückgeht. Im Unterschied zur Skulptur Anguiers finden sich in den beiden Darstellungen allego-rische Elemente. Ein entsetzt aufblickender Flußgott, von Najaden begleitet, repräsentiert den Rhein. Über den Häuption der Solda-ten eilt ein kriegerischer Genius zum Fluß hinab; ihm ist auf Girardons Relief Victoria zugesellt. Auch bietet sich das Gesche-

hen nicht in Form eines Figurenfrieses dar: Der Zug der Krieger führt in die Tiefe des Bildfeldes; zugleich ist das Gelände im Niveau differenziert. Die rechts im Vordergrund befindliche Anhöhe wird von mehreren Reitern eingenommen, an deren Spitze sich Ludwig XIV. zeigt; der mit dem Kommandostab vorausweisende König erteilt seinen Begleitern den Befehl, den Truppen zu folgen und den Fluß zu durchqueren. Den Mittelgrund des Bildfeldes bezeichnen die im Augenblick das Ufer hinabreitenden Gestalten, die vom Rücken gesehen werden. Im Hintergrund kämpfen weitere Soldaten mit den Gegnern. Im Vergleich zur Szene der Gesandtentreppe gibt das weiträumig angelegte Relief François Girardons eine ausführlichere Schilderung; die Gründe sind weniger scharf geschieden, die Reiter bilden einen kontinuierlichen Zug. In der Ferne findet sich hier der brennende Turm von Tolhuis; dieses topographische Erkennungszeichen kehrt auf zahlreichen Darstellungen des Rheinübergangs wieder.

Das Kompositionsschema von Girardons Relief und Le Bruns Gemälde folgt jenem Typus des neuzeitlichen Schlachtenbildes, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kanonische Form annahm. Ein wichtiges Beispiel gibt das von Rubens konzipierte Reiterporträt des Prinzen Ferdinand in der Schlacht von Nördlingen⁴⁸⁶⁾, das durch die Publikation der "Pompa Introitus Ferdinandi" weite Verbreitung fand.⁴⁸⁷⁾ Auf der Anhöhe des Vordergrundes erhebt sich die nah gesehene Gestalt des Feldherrn auf steigendem Pferd, der die Truppen befehligt. Eine starke Tiefenwirkung ergibt sich aus dem Zug der Soldaten, die hier - vom unteren Bildrand überschritten - auch schon den Vordergrund einnehmen. Mehrere Reihen der Reiterei werden im Mittelgrund sichtbar. Dort ist bereits die Ebene erreicht, auf der im Hintergrund der Kampf ausgetragen wird. Der Horizont liegt recht tief; darum bietet sich kein Schlachtenpanorama in Art der Überschaulandschaft dar. Als wichtigstes Merkmal ist festzuhalten, daß sich die groß gegebene Figur des Befehlshabers dominierend vor dem Hintergrundgeschehen abzeichnet.

Desjardins' Darstellung des Rheinübergangs läßt keine Übereinstimmung mit Michel Anguiers Skulptur erkennen, folgt indes dem Werk François Girardons in der allgemeinen Disposition.

Freilich sind Unterschiede nicht zu verkennen. In Desjardins' zeitgenössisch aufgefaßter Szene fehlen die allegorischen Züge. Das landschaftliche Element spielt eine größere Rolle. Das betrifft nicht allein die eingehende Schilderung des Terrains und seines Bewuchses wie die detaillierte Wiedergabe der Bäume: der gesamte Aufbau des Geländes, das steil abfällt und jenseits des Flusses erneut ansteigt, gelangt klarer zur Anschauung. Entscheidenden Anteil daran haben auch die Gestalten der Soldaten, die z.B. die Senkung verdeutlichen und, auf Grund der zunehmenden Verringerung des Maßstabes, den ausgeprägten Tiefenzug markieren. So ergibt sich eine grundlegende Differenz gegenüber Girardons Relief, das den Vordergrund scharf gegen den Mittelgrund absetzt und die Gestalten jeweils in größeren zueinander kontrastierenden Gruppen zusammenfaßt.

Desjardins' Relief dagegen, das nicht streng organisiert ist, gemahnt in der Komposition weniger an Beispiele der Skulptur als an solche der Malerei und speziell der Bildwirkerei. Vornehmlich ist an die von Le Brun und van der Meulen entworfenen Tapisserien der "Histoire du Roi" zu denken, die verschiedene Ereignisse aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. im zeitgenössischen Darstellungsmodus vorführen.⁴⁸⁸⁾ Beide Künstler machen es sich zur Aufgabe, das Bildfeld mit relativ wenigen Motiven eng zu füllen und zugleich jede Kleinteiligkeit zu vermeiden, um eine einprägsame Bildwirkung zu erzielen, die sich dem Betrachter auch aus größerer Distanz mitteilt. Darin unterscheiden sich die Wandteppiche prinzipiell von den Belagerungs- und Schlachtengemälden van der Meulens, welche die militärischen Ereignisse in Art eines Panoramas, unter Verwendung zahlreicher Staffagefiguren, ausführlich schildern.⁴⁸⁹⁾

Die Folge der "Histoire du Roi" sah auch eine Darstellung des Rheinübergangs vor, die letztlich aber nicht realisiert wurde. Der in Versailles befindliche Karton der geplanten Tapisserie⁴⁹⁰⁾ stimmt der Anlage nach kaum mit den ausgeführten Szenen der Bildteppichserie überein, da der Aufbau weniger gestrafft ist. Auch fehlen z.B. die rahmenden Bäume. In den Uferniederungen herrscht ein scheinbar ungeordnetes Treiben, die Soldaten fügen sich in bunter Vielfalt zu den unterschiedlichsten Gruppen zusam-

men. Desjardins' Relief weist darum nur geringfügige Übereinstimmungen mit dem Karton des Rheinübergangs auf. Eher sind zwei ausgeführte Tapisserien der Folge zu vergleichen, die den Einzug der Franzosen in Dünkirchen am 2. Dezember 1662⁴⁹¹⁾ und die Niederlage der Spanier unter dem Grafen de Marsin bei Brügge am 31. August 1667 darstellen.⁴⁹²⁾ Namentlich dem Bildschema des zweiten Wandteppichs scheint das Bronzerelief unmittelbar zu entsprechen: Auf der Anhöhe erblickt man Ludwig XIV. mit seinem Stab; die drei Offiziere am rechten Bildrand werden ein wenig gegen die zwei dominierenden Gestalten des Vordergrundes - den König und den seinem Kommando folgenden General - abgesetzt. Der die fünf Reiter überfangende Baum festigt die Figurenkomposition und verankert sie gleichsam am Bildrand. Die Bewegung der fünf Gestalten führt nach links hin zu dem Zug der Soldaten, die auf tiefer gelegenem Gelände dem im Hintergrund geschilderten Gefecht entgegenreiten.

Vermutlich hielt sich Desjardins an solche Vorlagen, die das Geschehen stark zusammenfassen und auf die wesentlichen Vorgänge konzentrieren - man vergleiche dagegen z.B. Sébastien Le Clercs Stich der Rheinüberschreitung, der die militärische Aktion äußerst detailliert vor Augen führt.⁴⁹³⁾ Freilich ist die Komposition des Reliefs weniger großzügig als die der Wandteppiche Le Bruns und van der Meulens. In recht schematischer Auffassung sind die Pferde Ludwigs XIV. und des Grand Condé bildflächenparallel angeordnet, werden die Reiter hintereinander gestaffelt. Überdies eignet dem Relief eine befremdliche Kleinteiligkeit, die sich vor allem in der Schilderung des Hintergrundes zeigt.⁴⁹⁴⁾

Die Verwendung zeitgenössisch konzipierter Reliefs ist in der Denkmalkunst Ludwigs XIV. nicht selbstverständlich. Zwar finden sich am Pariser Reitermonument Heinrichs IV. fünf Reliefs "à la moderne", welche die Schlachten des Königs in Überschaubarkeit darbieten; doch werden später unter Ludwig XIV. durchweg antike Reliefs bevorzugt, die oft allegorischen Charakters sind. Dies gilt nicht nur für die Denkmäler im üblichen Sinne - Standbilder und Reiterstatuen - sondern auch für die architektonischen Monumente, unter denen an erster Stelle die Triumphbö-

gen zu nennen sind. Die Porte St-Martin und die Porte St-Bernard besitzen rein allegorische Reliefs. Le Bruns Konkurrenzprojekt für den Triumphbogen im Faubourg St-Antoine⁴⁹⁵⁾ weist zahlreiche Darstellungen auf, die unmittelbar mit den Deckengemälden der Versailleser Gesandtentreppe übereinstimmen. Offensichtlich übertrug Le Brun die nach 1674 ausgeführten Kompositionen ohne weitere Änderungen auf die Architektur. Über der mittleren Bogenöffnung ist in die Attika das querrechteckige Relief des Rheinübergangs eingelassen, das wörtlich dem Gemälde des "Escalier des Ambassadeurs" folgt.

Hinsichtlich des Reliefschmucks unterscheidet sich Claude Perraults Triumphbogenentwurf grundsätzlich von den genannten Werken. Da das originalgroße Gipsmodell des Monuments bereits 1670 im Faubourg St-Antoine aufgeführt und auch "mit plastischem Schmuck, teilweise in illusionistischer Malerei"⁴⁹⁶⁾ versehen wurde, ist anzunehmen, daß die Stichdarstellung des Bogens⁴⁹⁷⁾ nicht nur die Erscheinung der Architektur, sondern auch die der Skulptur zuverlässig überliefert. Sämtliche Relieffelder zeigen Szenen in zeitgenössischem Gewand, die offenbar auch auf allegorische Züge verzichten. Charakteristischerweise finden sich gerade an Perraults Triumphbogen solche Darstellungen "à la moderne": hier entbrannte erstmals in den siebziger Jahren der Streit um die Frage, ob das Lateinische oder das Französische als Inschriftensprache geeigneter sei, um die Taten des Königs zu verherrlichen.⁴⁹⁸⁾

Von besonderem Interesse sind die vier großen querrechteckigen Reliefs über den Bogenöffnungen und an der Attika der Seitenachsen. Das oben links befindliche Relief schildert eine Flußüberquerung; ob es sich um den Rheinübergang handelt, muß fraglich erscheinen, da die Reliefzier eventuell schon vor 1672 gefertigt wurde. Links versammelt sich auf einer Anhöhe der Stab um den einen Befehl erteilenden König; rechts reiten die Soldaten das Ufer herab zu dem im Fluß ausgetragenen Gefecht. Die Übereinstimmung mit Desjardins' Relief äußert sich nicht nur in der Komposition, sondern auch in der kleinteiligen Auffassung der Szene, die hier von einer Vielzahl winziger Figuren beherrscht wird: die Darstellung erscheint zu minutiös, um auch aus der Ferne

klar wahrgenommen zu werden. Jacques-François Blondel fragte zu Recht angesichts der verwandten Medaillons, die nach Claude Perraults Entwurf an der Fassade des Louvre Platz finden sollten:

"Ne seroit-il pas aussi à craindre que les bas-reliefs que doivent contenir ces médaillons, ne soient d'un trop petit volume pour être apperçus d'en bas?"

Die Inschriften zu dem von Desjardins geschaffenen Relief des Rheinübergangs parallelisieren ebenfalls den König mit einem Herrscher des Altertums, um somit die Überlegenheit Ludwigs XIV. zu beweisen. Während aber im Fall des Friedens von Nymwegen der Monarch schon in der allegorischen Darstellung selbst als Augustus in Erscheinung tritt, geben die "à la moderne" aufgefaßten Reliefs des Rheinübergangs und der Einnahme von Besançon dem Vergleich mit dem Prototypus keine unmittelbar bildliche Gestalt: Allein die Inschriften verweisen auf den antiken Helden, der ähnliche, wenngleich geringere Taten vollbrachte. So fordert die 1686 redigierte Fassung⁵⁰⁰⁾ den Betrachter dazu auf, die Überschreitung des Rheins durch Ludwig XIV. mit der Durchquerung des Granicus durch Alexander den Großen zu vergleichen.⁵⁰¹⁾ D'Alembert aber, der 1787 die Inschriften der Place des Victoires tadelte, wollte das Distichon Regnier-Desmarais' in anderem Sinne verstanden wissen:

"L'Auteur disoit peut-être mieux qu'il ne vouloit, & contre son intention, louoit plutôt Alexandre que Louis XIV. Le Granique pouvoit n'être pas aussi large que le Rhin, mais il étoit défendu par une armée qui combattit, & le Rhin, par une armée qui tourna le dos."⁵⁰²⁾

Das Relief der Einnahme von Besançon – in der Komposition schwächer als das des Rheinübergangs⁵⁰³⁾ – huldigt nicht nur dem König, sondern auch dem Herzog von La Feuillade, der an der Belagerung von Besançon als General beteiligt war. Das Ereignis galt als bedeutender Vorgang; so hob Paul Pellisson-Fontanier, der Sekretär Ludwigs XIV., in seiner Akademierede vom 25. Juli 1676 unter allen Taten des Königs allein den Rheinübergang und die Eroberung Besançons hervor:

"Mais, SIRE, pour celebrer tant de grandes choses, faudroit-il oublier celles que la posterité n'oubliera jamais? Le memorable passage du Rhin, la même journée deux ans après revenue aussi triomphante à Bezançon ..."⁵⁰⁴⁾

1668 hatte Ludwig XIV. zum ersten Mal Besançon und die Freigrafschaft eingenommen; doch mußte er schon im gleichen Jahr, nach dem Friedensschluß zu Aachen, die Gebiete an Spanien zurückgeben. Darum wurde die erneute Besetzung der Franche-Comté als französischer Triumph angesehen, zumal die Gebiete durch den Frieden von Nymwegen 1678/'79 endgültig an Frankreich fielen. So betonten etwa die Medaillen, die auf das Ereignis geschlagen wurden, die zweimalige Eroberung. Eine von Menestrier reproduzierte Medaille zieht den Vergleich mit den Gallischen Kriegen Cäsars.⁵⁰⁵⁾ Im Abschnitt finden sich die Worte "VESVNTIO ITERVM CAPTA"; die Umschrift lautet: "BIS.LVDOVICVS.CAESAR.SEMEL."⁵⁰⁶⁾ Auch die dem Relief der Place des Victoires geltenden Inschriftenredaktionen der Jahre 1681 und 1686⁵⁰⁷⁾ vergleichen Ludwig mit Cäsar und veräumen es ebenfalls nicht, die Überlegenheit des französischen Königs - hier an Hand der Belagerungsdauer - unter Beweis zu stellen: Die Sequaner seien von Cäsar nur mit Mühe nach zwei Monaten besiegt, von Ludwig aber schon nach fünfzehn Tagen unterjocht worden.

Die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien

Das Relief auf der Rückseite des Sockels ist der Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien gewidmet (Kat.Nr.XLV/79). 1661 hatte der spanische Gesandte in London dem Vertreter Frankreichs das traditionelle Recht des Vortritts streitig gemacht; die Kutschpferde des französischen Repräsentanten waren getötet, sein Gefolge vertrieben worden. Ludwig XIV., Spaniens Schwäche nützend, rief seinen Gesandten aus Madrid zurück und drohte Philipp IV. mit der Fortführung des soeben durch den Pyrenäenfrieden beendeten Krieges, falls ihm nicht Genugtuung gewährt würde. Daraufhin sandte der spanische König einen Sonderbotschafter nach Frankreich. Am 24. März 1662 erschien der Graf de

Fuentès vor Ludwig XIV.; in Gegenwart des Nuntius und der eigens herbeibestellten Gesandten, trug der Spanier seine Entschuldigung vor und erklärte feierlich, daß Spanien fortan Frankreich stets den Vorrang einräumen werde.⁵⁰⁸⁾

Dargestellt ist der Akt der Entschuldigung 1662. Im Audienzzimmer⁵⁰⁹⁾ erhebt sich rechts der auf der Rückwand mit Lilien besetzte Baldachin. Die durch ionische Doppelpilaster gegliederte Wandarchitektur, die den Raum rückwärtig begrenzt, trägt in der Mitte die Darstellung der fliegenden Fama; links öffnet sich eine Tür, deren Supraporte das von zwei Füllhörnern begleitete Sonnenhaupt Ludwigs XIV. aufnimmt. Graf de Fuentès nähert sich dem jungen König mit gezogenem Hut, in zutiefst demütiger Haltung; mehrere Personen sind hinzugetreten und halten unmittelbar hinter dem Spanier inne. Von seinem Hof umgeben, steht Ludwig XIV. rechts unter dem Baldachin; mit großzügiger Gebärde fordert er den Gesandten auf, sich ihm zu nähern.

Zur Rechten und Linken wird der König von seinem Bruder Philippe d'Orléans⁵¹⁰⁾ und von dem Grand Condé - dem "premier prince du sang" - begleitet. Der Würdenträger in der Amtsrobe besitzt die Züge des Kanzlers Pierre Séguier. Die rechts der Tür stehende Gestalt kann wohl als Jean-Baptiste Colbert angesehen werden. Die drei von links hinter dem Grafen de Fuentès hereinschreitenden Personen stellen wohl die als Augenzeugen herbeizitierten Gesandten dar. - Die Gestalten tragen zum größten Teil das höfische Habit mit dem "Justaucorps". Die Gewandung des spanischen Gesandten ist leicht unterschieden, erscheint weniger Elegant als die Mode der Franzosen; so fehlen z.B. auch die Bänder der "Epaulette" auf der rechten Schulter. Zur Kleidung der Höflinge kontrastiert desto stärker das Krönungsgewand des Königs, das ähnlich gerafft wird wie bei dem Bronzestandbild des Monumentes. Auch hier finden sich nicht die unteren Gewänder des Ordens; der Herrscher trägt gleichfalls Pumphosen und Seidenstrümpfe. Doch im Gegensatz zu der Denkmalsgruppe fehlen die Ordenskollanen auf dem Hermelin; statt der schleifenförmigen Kravatte verdeckt hier ein in der Mitte geteilter Spitzenkragen von rechteckigem Schnitt, der "Col de Colbert", den Ansatz des Halses.

Gleich dem Relief des Friedens von Nymwegen wird auch das Relief der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne" durch den am linken Bildrand einsetzenden Bewegungszug bestimmt. Dort bilden die gedrängten Gestalten der drei fast noch im Schreiten begriffenen Gesandten, die schräg hintereinander gesetzt sind, den lebhaften Auftakt der Komposition. Die sich vor dem Pilaster erhebende Gestalt Colberts, die sich - im Gegensatz zu den drei Figuren links - frontal präsentiert, führt eine erste Zäsur herbei: Den eintretenden Gesandten wird der Hofmann gegenübergestellt, der das Geschehen ruhig abwartend verfolgt und mit leicht geneigten Kopf zum Grafen de Fuentès niederblickt; der Gestus der Linken könnte als Aufforderung zum Innehalten verstanden werden.

Nachdrücklich ist der Vertreter Spaniens abgesondert, der die erniedrigende Abbitte zu leisten hat. Fast im Profil erscheint die Gestalt, die nahe an den vorderen Bildrand gerückt und daher sehr erhaben gearbeitet ist; deutlich wird die Figur zwischen die zwei Hauptgruppen der Anwesenden gesetzt. Unmittelbar an den Grafen de Fuentès schließen die streng frontal gegebenen Gestalten Pierre Séguiers und des Geistlichen an; gleich dem Minister Colbert blickt der Kanzler mit leicht geneigtem Kopf auf den Spanier herab. Philippe d'Orléans dagegen richtet sein Augenmerk nicht auf den Grafen de Fuentès, sondern blickt offenkundig erwartungsvoll auf Ludwig XIV. So leitet er zum König über, der beherrschenden Gestalt auf der rechten Hälfte des Reliefs. Der Monarch - abermals ein wenig näher am vorderen Bildrand stehend - nimmt durch seine Größe wie durch seine Pose die Aufmerksamkeit in Anspruch, lenkt aber auch durch das Krönungsgewand den Blick auf sich; zudem wird er durch den überfangenden Baldachin ausgezeichnet. Zu seiten des Königs treten rahmend die Häupter zweier Begleiter in Erscheinung. Rechts wird die Komposition durch die weit im Vordergrund stehende Gestalt des Grand Condé markant abgeschlossen.

Gleich einem Fries sind die kräftigen Figuren in dem nur wenig tiefen Bildraum angeordnet. Dessen Bodenfläche wird von Perspektivlinien durchzogen, die symmetrisch zur Mitte verlaufen. So besitzt das räumliche Element größere Bedeutung als bei dem Re-

lief des Friedens von Nymwegen. Ferner trägt die architektonische Gliederung zu einer deutlichen Aufteilung des Bildfeldes bei. Im linken Drittel herrscht eine eigentümliche Unruhe, klare Formen vermögen sich nicht herauszubilden. Dies geht auf die keilförmige Staffelung der sich zum Teil überdeckenden Gestalten der drei Gesandten zurück. Dagegen läßt die Gruppe der um den König angeordneten Gestalten keine dynamischen Züge erkennen; es herrscht ruhige Gemessenheit. Die meist frontal gesehenen Figuren gewinnen dort nach rechts hin zusehends an Plastizität.

In der sorgsam abgewogenen Komposition gelangt das Darstellungsthema eindringlich zur Anschauung: die dem König vorgetragene Entschuldigungserklärung des spanischen Gesandten. Die zwei Protagonisten der Handlung, die einander unmittelbar gegenüberstehen, vollführen die ausgeprägtesten Gebärden. Es entspinnt sich ein gestischer Dialog von starker Eindringlichkeit.

Als Desjardins mit der Arbeit an dem Relief begann, existierten bereits mehrere von Le Brun geschaffene Werke offiziellen Charakters, die den Empfang des spanischen Gesandten zum Gegenstand hatten.⁵¹¹⁾ Vor 1674 lieferte Le Brun die Zeichnungen zu einer zwischen 1674 und 1679 ausgeführten Tapisserie des Themas, die zur Serie der "Histoire du Roi"⁵¹²⁾ zählt. Auch wurde das Ereignis in die Folge der 1674 konzipierten Gemälde aufgenommen, die sich ehemals im Gewölbe der Versailler Gesandtentreppe befanden. Im gleichen Jahre 1679, in dem Desjardins wohl den Entwurf zu dem Relief fertigte, arbeitete Le Brun zudem an den Zeichnungen zur Decke der Spiegelgalerie; eines der seitlichen Medaillons zeigt die Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien. Mit geringfügigen Änderungen fand die Komposition 1684 bei Antoine Coysevox' "Vase de la Guerre" Verwendung.⁵¹³⁾ Auch wurde eine Medaille geprägt, die das Ereignis festhält. Doch da das von Thomas Bernard geschaffene Exemplar erst aus den Jahren 1687/88 stammt⁵¹⁴⁾, kann die Medaille nicht als Vorbild des Reliefs der Place des Victoires in Frage kommen.

Die beiden von Le Brun für Versailles entworfenen Deckenbilder sind - gleich allen Gemälden am Gewölbe der Gesandtentreppe und der Spiegelgalerie - allegorisch konzipiert. Die ausführ-

lichste Fassung findet sich am "Escalier des Ambassadeurs".⁵¹⁵⁾ Dort erhebt sich in der Mitte auf einem flachen Podest der antik gerüstete König, an dessen Seite Justitia steht. In selbstbewußter Pose stützt der Herrscher die rechte Hand auf die Hüfte; mit der Linken vollführt er eine einladende Geste, als wolle er die links befindlichen Gestalten auffordern, zu ihm vorzutreten. Dem König nähert sich in devot gebeugter Haltung der spanische Gesandte, ein älterer Mann in schlichtem Gewand. Wie betuernd legt er die Hand auf die Brust; die Rechte faßt das Schriftstück, das die entschuldigende Erklärung enthält. Neben ihm schreitet die mit Schwert und Helm versehene Allegorie der Hispania; die Gestalt wird von dem spanischen Löwen begleitet, der - wie es scheint - unwillig und gleichsam grollend, nur auf den sanften Druck der Hispania hin, sich vor dem Monarchen duckt. Ganz zur Linken wird die Figur der Roma sichtbar, die durch die Wölfin gekennzeichnet ist: auch sie muß Abbitte leisten. Auf der rechten Seite des annähernd symmetrisch aufgebauten Bildfeldes stehen drei greise Männer, die lange Mäntel tragen; die bärtigen Häupter sind mit turbanähnlichen Mützen bedeckt. Offenbar nehmen sie als Zeugen an dem Geschehen teil.⁵¹⁶⁾

Zwei ähnliche Ereignisse, die sich fast gleichzeitig abspielten, werden hier unmittelbar parallelisiert und zu einer einzigen Szene zusammengezogen: Die Anerkennung des französischen Vorrangs ist mit der Demütigung des Papsttums verbunden.⁵¹⁷⁾ 1662 hatte die korsische Garde Alexanders VII. - provoziert durch das anmaßende Verhalten des Duc de Créquy, des französischen Gesandten in Rom - dessen Familie angegriffen. Durch den Vertrag von Pisa wurde der Papst 1664 zur Errichtung einer Gedenkpyramide gezwungen.⁵¹⁸⁾ Überdies mußte sich Kardinal Chigi nach Frankreich begeben, um dem König die Entschuldigung des Papstes zu übermitteln; am 29. Juli 1664 empfing Ludwig XIV. den Legaten a Latere in Fontainebleau. So verweist das Gemälde der Gesandtentreppe auf zwei verwandte Vorgänge. Hier wie dort waren die Gesandten des Königs bzw. deren Familie und Gefolge bedrängt worden; Ludwig XIV. verlangte in beiden Fällen sofortige Satisfaktion und zwang Alexander VII. wie Philipp IV. dazu, eigens Gesandte nach Frankreich zu schicken, welche die Abbitte vorzutragen hatten.

Beide Geschehnisse wußte Ludwig XIV. in seinem Sinne zu bestimmen; war ihm doch daran gelegen, die gegnerischen Mächte in einem "acte de magnificence" vor aller Augen zu demütigen. Der Erklärung Spaniens maß man in Paris größere Bedeutung zu, da somit die ungeklärte Frage des Vorrangs eindeutig zugunsten Frankreichs entschieden wurde. Auf dem Gemälde der Gesandtentreppe stehen darum die zwei Figuren, die gemeinsam die spanische Partei repräsentieren, im Vordergrund, während Roma einen minder wichtigen Platz einnimmt.

An der Decke der Spiegelgalerie⁵¹⁹⁾ sind die zwei Ereignisse auf verschiedenen Medaillons dargestellt; doch lassen die beiden Szenen kompositionell wie ikonographisch deutliche Analogien erkennen. Dank der inhaltlichen Beschränkung gewinnt die Aussage eines jeden Bildfeldes an Prägnanz. Ludwig XIV. und Graf de Fuentès treten selbst nicht auf: Der Vorgang ist als Begegnung zwischen den allegorischen Gestalten Frankreichs und Spaniens aufgefaßt. In herausfordernder Haltung erscheint die fast sich frontal anbietende Figur der Gallia, die auch hier von Justitia und Fortitudo begleitet ist. Dagegen wird Hispania leicht schräg von hinten gesehen, das Gesicht ist im Profil gegeben. Demütig eilt sie heran, blickt furchtsam, aber doch nicht ohne Hoffnung zur Gallia empor. Vor ihr kauert wie ohnmächtig der gewaltige Löwe. Im Vergleich zum Gemälde der Gesandtentreppe ist die Darstellung weit pointierter aufgefaßt, da sie sich konsequent darauf beschränkt, die Personifikationen beider Königreiche in aller Gegensätzlichkeit zu konfrontieren.

Während die beiden allegorischen Darstellungen Le Bruns das gesamte Geschehen stark verkürzen und auf den in französischen Augen einzig wichtigen Gesichtspunkt der Demütigung Spaniens reduzieren, schildert die gleichfalls von Le Brun entworfene Tapisserie ausführlich den tatsächlichen Vorgang: den Empfang des spanischen Botschafters durch Ludwig XIV. im Louvre. In Übereinstimmung mit den übrigen Wandteppichen aus der Folge der "Histoire du Roi" ist auch hier auf jedes sinnbildliche Element verzichtet. In der z.T. durch das Hofzeremoniell festgelegten Anordnung der Personen, in der Darstellung der Porträts, in der Wiedergabe der Räumlichkeiten kann die Tapisserie höchste Glaub-

würdigkeit als historisches Dokument beanspruchen. Das schließt freilich nicht aus, daß Le Brun zugleich die Szene nach übergeordneten Gesichtspunkten der Komposition aufbaut, wie es sich etwa der Vase und dem Statuenpostament ablesen läßt, die das Bildfeld rechts und links einfassen.⁵²⁰⁾ Der Blick wird sogleich zu den Gestalten Ludwigs XIV. und des spanischen Gesandten hingeführt, die das Zentrum des Geschehens darstellen. Der in Begleitung des Herzogs von Orléans und des päpstlichen Nuntius Piccolomini auftretende Monarch ist in ein reich besticktes "Justaucorps" gekleidet, unter dem der rockähnliche "Rhingrave" hervorschaut. Gegenüber den umgebenden Gestalten wird der König durch den prächtigen Federhut hervorgehoben; ohnehin steigert der Maler ein wenig die Körpergröße des Herrschers. Ruhig, scheinbar unbewegt nimmt Ludwig XIV. die Erklärung des spanischen Gesandten entgegen, der in aufrechter Haltung unmittelbar vor ihm steht. Graf de Fuentès legt die Linke auf die Brust und führt die Rechte vor, als wolle er seinen Bericht erläutern; das rechte Bein ist leicht zurückgesetzt, aber doch nicht gebeugt: Es fehlt jede Andeutung eines Kniefalls.

Der Vergleich zwischen Desjardins' Relief und den Darstellungen Le Bruns erscheint aufschlußreich. In Übereinstimmung mit der Tapisserie der "Histoire du Roi" wählt der Bildhauer ebenfalls nicht die Form der Allegorie. Doch erfährt das reale Geschehen eine entschiedene Umdeutung: Durch gezielte Abänderungen wird das Relief über einen bloßen Tatsachenbericht hinausgehoben. Aus den spezifischen Anforderungen des Mediums der Skulptur ergab sich für Desjardins die Notwendigkeit, die Architektur zu vereinfachen, die Zahl der Figuren zu beschränken und die Darstellung auf das wesentliche Moment - die Erklärung des spanischen Gesandten - zu konzentrieren. Auf den Hofstaat ist weitgehend verzichtet; es fehlt selbst der päpstliche Nuntius, dessen Anwesenheit in den Berichten stets betont wird und der nicht nur auf dem Bildteppich Le Bruns, sondern auch auf der Medaille Bernards begegnet. Unter den identifizierten Gestalten des Reliefs finden sich nur jene Persönlichkeiten aus der nächsten Umgebung des Königs, die den höchsten Rang einnehmen. Zugleich aber gibt Desjardins der Szene einen tendenziösen Charakter: Im Gegensatz

zu der Tapisserie Le Bruns ist hier nicht jener Augenblick gewählt, in dem der spanische Repräsentant vor dem König die Erklärung abgibt; vielmehr wird eine der "profondes révérences" dargestellt, die alle Gesandten zu vollführen haben, sobald sie sich dem Herrscher nähern.⁵²¹⁾ Desjardins intensiviert eher noch die ergebene Haltung; die protokollarisch vorgeschriebene Verbeugung gerät beinahe zum Kniefall. Überdies blicken die umstehenden Höflinge deutlich auf den Grafen herab. Man vergleiche die Medaille Thomas Bernards: der Gesandte scheint dort ebenfalls zum König vorzutreten, die respektvolle Begrüßung äußert sich jedoch nur in einer leicht angedeuteten Verneigung. Dagegen gemahnt die unterwürfige Haltung des spanischen Grafen auf Desjardins' Relief an die beschriebenen Deckengemälde Le Bruns in Versailles, deren allegorische Szenen sich ausdrucksstärkerer Posen und Gesten zu bedienen vermögen als die in zeitgenössischem Milieu angesiedelten Darstellungen.

Zur Erniedrigung des spanischen Gesandten kontrastiert die Erhöhung des französischen Monarchen, zu der auch das - nicht der Realität des tatsächlichen Ereignisses entsprechende - Krönungsgewand beiträgt. Es ist bezeichnend, daß gerade hier das Zeremonialgewand der Könige von Frankreich Verwendung findet. Denn der auf dem Relief dargestellte Vorfall beendete in den Augen der Franzosen den am Ende des 15. Jahrhunderts zwischen Spanien und Frankreich entbrannten Streit um den Vorrang, der lange unentschieden blieb⁵²²⁾; so hatte er namentlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu heftigen Kontroversen geführt und zahlreiche Kampfschriften hervorgebracht.⁵²³⁾ Ludwig XIV. selbst maß dem Geschehen größte Bedeutung zu, das nicht nur sein eigenes Prestige, sondern auch das Ansehen der Krone zu betreffen schien. Dies ließ er in seinen "Mémoires" klar zum Ausdruck bringen⁵²⁴⁾:

"Et je ne sais si depuis le commencement de la monarchie il s'est rien passé de plus glorieux pour elle: car les rois et les souverains que nos ancêtres ont vus quelquefois à leur pieds tous leur rendre hommage n'y étaient pas comme souverains et comme rois, mais comme seigneurs de quelque principauté moindre, qu'ils tenaient en fief et

à laquelle ils pouvaient renoncer. Ici c'est une espèce d'hommage véritablement d'une autre sorte, mais de roi à roi, de couronne à couronne, qui ne laisse plus douter à nos ennemis mêmes que la nôtre ne soit la première de toute la chrétienté".

Die verschiedenen Inschriften^{524a)} zu dem der Vorrangstellung Frankreichs gewidmeten Relief verzichteten darauf, ein Exempel aus der antiken Geschichte zum Vergleich hinzuzuziehen. Die Sonderstellung des Reliefs zeigt sich vornehmlich an dem Denkmalsprojekt des Jahres 1681, wie es der "Mercure galant" beschreibt. Denn dort war vorgesehen, die zeitgenössisch konzipierte Darstellung nicht mit einem lateinischen Distichon, sondern mit französischen Versen zu kommentieren, zu denen sich im übrigen die französische Übersetzung der Widmungsinschrift auf derselben Sockelseite fügte:

"Nos Roys dans tous les temps sur / tous les autres
Roys / Ont eu le premier Rang par leur / grandeur
suprême; / Mais LOVIS a forcé par ses fameux / Exploits /
L'Espagne si fiere autrefois / A venir à ses pieds
l'avouer elle-mesme".⁵²⁵⁾

Nicht zufällig wurde hier das Französische gewählt, um die Ansprüche der Krone Frankreichs gleichsam auch sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Gerade von den siebziger Jahren an setzte mit neuer Heftigkeit die "Querelle du français et du latin" ein, die auch die Inschriften des Triumphbogens im Faubourg St-Antoine betraf.⁵²⁶⁾ Die zitierten Verse legen den ganzen Nachdruck darauf, daß der spanische König selbst - durch den Gesandten vertreten - die eigene Unterlegenheit eingesteht; auch der genannte Bericht Pélissons hebt dies als wichtigstes Element hervor. Fast gleichzeitig entschloß man sich dazu, das Relief der "Préséance de la France" ebenfalls mit einem lateinischen Distichon zu versehen. Dessen erste Fassung, die in dem Zeichnungsband der Bibliothèque Nationale überliefert ist, weist namentlich darauf hin, daß Ludwig XIV. hier ohne Blutvergießen einen Sieg errang. Die endgültige Redaktion der Inschrift, wie sie 1686 am Sockel des

Denkmals angebracht wurde, betont wiederum die eigene Unterlegenheitserklärung Spaniens.

Kurz ist der Reliefstil des Werkes zu untersuchen. Das Relief weist recht wenige, breit angelegte Figuren auf, die im Verhältnis zum Bildfeld ausgesprochen groß erscheinen. Die einzelne Gestalt erhält starkes Gewicht. Zum Vergleich sei Jacques Sarrazins Relief des "Triomphe de la Renommée" hinzugezogen, das zu dem 1648 begonnenen Grabmal des Henri de Bourbon, Prince de Condé gehört.⁵²⁷⁾ Auch dort sind die nahtlos konzipierten Figuren recht knapp gerahmt. Doch lehrt die Gegenüberstellung, daß Desjardins kein eigentliches Flachrelief fertigt: Die Figuren sind nicht fein geschichtet und nicht geringfügig in der Reliefstärke differenziert; vielmehr treten sie zum Teil sehr kräftig gerundet hervor, werden entschieden gegen den Grund abgesetzt und auch zueinander kontrastiert. So ergeben sich keine gleitenden Übergänge, wie sie Sarrazins Relief zeigt. Ähnliche Feststellungen resultieren z.B. auch aus dem Vergleich mit dem zwischen 1686 und 1692 entstandenen Relief Antoine Coysevox' in Rennes, das ebenfalls eine höfische Szene vorführt.⁵²⁸⁾ Im Gegensatz zu Coysevox nimmt Desjardins eine Sonderstellung in der Reliefkunst der Epoche Ludwigs XIV. ein.

Die Zeichnungen der Bibliothèque Nationale im Verhältnis zu den vier Reliefs

In welchem Verhältnis stehen die vier querrrechteckigen Reliefs zu den vier Zeichnungen der Pariser Bibliothèque Nationale?⁵²⁹⁾ Der sich zunächst auf die Darstellungen des Rheinübergangs, der Einnahme von Besançon und des Friedens von Nymwegen beschränkende Vergleich führt zu der Feststellung, daß die Zeichnungen zum Beispiel in der Faltenbildung sehr exakt übereinstimmen, aber weniger befangen und auch der gesamten Komposition nach weit großzügiger und frischer aufgefaßt sind. So gibt die Zeichnung des Friedens von Nymwegen einen gelockerteren, weniger gedrängten Aufbau; Schattierungen und Höhungen führen zu einer Klärung der Komposition.

Gegen die naheliegende Vermutung, daß es sich um Entwürfe handelt, sprechen chronologische Gründe. Denn die den Reliefzeichnungen beigegebenen Inschriften unterscheiden sich im Wortlaut von jenen Sockelinschriften, die der "Mercure galant" im Dezember 1681 abdruckte. Falls die Zeichnungen der Bibliothèque Nationale - wie zu vermuten ist - gleichzeitig mit den in dem Band enthaltenen Inschriften entstanden, so wurden die Blätter keinesfalls vor dem Frühsommer 1681 geschaffen: Die in der Widmung erwähnte Würde des Gouverneurs der Dauphiné erhielt La Feuillade erst im Mai 1681. Andererseits legt die Tatsache, daß in der Dedikation - im Unterschied zu den vom "Mercure galant" überlieferten Inschriftenvorschlägen - die Einnahme Straßburgs und Casals noch keine Erwähnung findet, eine Entstehung vor dem 30. September 1681 nahe. Da im Dezember 1681 schon drei der vier Reliefs vollendet waren, können die Zeichnungen kaum als Entwürfe gelten. Im übrigen weist die Inschrift für das Relief der "Préséance de la France" - wie erwähnt - nicht die französischen Verse auf, die zu dem im Dezember 1681 beschriebenen Projekt zählen, sondern ein lateinisches Distichon, wenngleich sich dessen Text von Regnier-Desmarais' Fassung des Jahres 1686 unterscheidet.

Eine Sonderstellung beansprucht die Zeichnung der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne". Denn die Unterschiede gegenüber dem Relief beschränken sich nicht auf unbedeutende Details. Die auf dem Blatt wiedergegebenen Figuren selbst stimmen zwar - von einigen Einzelheiten abgesehen - durchaus mit der Skulptur überein; der Thronbaldachin und die Architektur des Audienzsaals aber sind ganz abweichend aufgefaßt. Im Gegensatz zum Relief ist auf der Zeichnung auch die linke Wand des Raumes dargestellt; dort befindet sich die Tür, durch welche die Gesandten hereinschreiten. Ein Gobelin und ein hochovalen Gemälde, das eventuell als Reiterbildnis zu deuten ist, nehmen die rückwärtige Wand ein, die nur durch einfache Pilaster gegliedert wird. Der Baldachin besitzt die Form eines großzügig drapierten Vorhangs. - Wie die Untersuchung des Reliefs ergab⁵³⁰⁾, nahm Desjardins hier bedeutende Veränderungen vor, die dank der raffinierten Umarbeitung aber auf der Schauseite nicht ins Auge

fallen. So läuft eine nur auf der Rückseite sichtbare Naht schräg vom Halsansatz des Kanzlers Séguier zum Rücken des Gesandten de Fuentès herab, um sodann wieder zur Schulterpartie Colberts aufzusteigen. Die Fläche oberhalb der Naht wurde in der beschriebenen Weise ganz und gar neu gestaltet. Während den drei übrigen Darstellungen ohne Schwierigkeit ein Streifen angefügt werden konnte, da sich die Szenen unter offenem Himmel abspielen, stand Desjardins hier vor der Aufgabe, die Architektur nach oben hin zu erweitern. Der Gobelin und das Gemälde verhinderten eine Verlängerung der Pilaster; auch wäre die Einbeziehung der Decke wegen des Baldachins auf Schwierigkeiten gestoßen. Darum ergab sich die Notwendigkeit einer partiellen Neufassung des Reliefs. Die Figuren stehen nun näher am vorderen Bildrand, die Pilasterarchitektur gewinnt an Höhe; die Gestalt der Fama gibt der Darstellung einen ikonographisch pointierten Charakter.

Zusammenfassung

Das 1681 projektierte Denkmal, das außer den vier Sklaven nur die vier rechteckigen Sockelreliefs und die Marmorstatue des Königs vorsah, kann seinem Darstellungsprogramm nach recht homogen genannt werden. Das gilt auch für die verschiedenen Inschriften. Im Planungsstadium von 1681 ist dem Monument jene verwirrende Vielfalt fremd, die das 1685/86 ausgeführte Denkmal charakterisiert.

Namentlich die vier Reliefs lassen in Zusammenhang mit den Inschriften ein geschlossenes Konzept erkennen. An den seitlichen Feldern des Sockels finden sich, in fast symmetrischer Komposition, die beiden militärischen Szenen, die unallegorisch-zeitgenössisch aufgefaßt sind; sie zeigen zwei der bedeutendsten Ereignisse aus dem in den siebziger Jahren gegen Holland, Spanien und das Reich geführten Krieg, der durch den Frieden von Nymwegen zugunsten Frankreichs beendet wurde. - Das an der Rückseite befindliche Relief stellt einen Sieg des französischen Königtums auf diplomatischem Gebiet dar, wie es durch die damals vorgesehene Inschrift ausgedrückt wird: "jouis heureux vainqueur enjoys d'une

victoire qui ne te couste point de sang".⁵³¹⁾ Im Vergleich zum Rheinübergang und der Einnahme von Besançon handelt es sich nicht um ein bloßes Ereignisbild. Das Geschehen ist zu einer Zeremonie von sinnbildhaftem Charakter stilisiert, in welcher der spanische Gegner zutiefst gedemütigt wird; in einem solchen Augenblick des Triumphes der französischen Monarchie erscheint Ludwig XIV. im Krönungsornat, dem sichtbarsten Zeichen seiner königlichen Würde. - Den anspruchsvollsten Modus vertritt das an der Vorderseite des Sockels angebrachte Relief des Friedens von Nymwegen. Der Vorgang wird ausschließlich allegorisch vor Augen geführt. Nur hier nimmt der Herrscher etwa die Mitte des Reliefs ein, so daß er im Zentrum der Komposition steht. Zudem zeigt sich der König nicht als Sieger über einen einzelnen Gegner, sondern in umfassenderem Sinne als "pacificateur du monde".

Die lateinischen Inschriften der vorderen und der seitlichen Reliefs vergleichen Ludwig XIV. mit drei beispielhaften Gestalten der Antike: Cäsar und Alexander werden den militärischen Darstellungen an den Seiten zugeordnet; Augustus aber, mit dessen Zeitalter sich das "Siècle de Louis XIV" bevorzugt mißt, nimmt den vornehmsten Platz ein. Doch Ludwig XIV. ist nicht nur den drei Herrschern des Altertums⁵³²⁾, sondern auch den modernen Monarchien überlegen, unter denen die spanische vergebens ihm den Vorrang streitig macht; die Sicherung der französischen "prééminence" wird durch die französische Inschrift zum Ausdruck gebracht.

Die Widmungsinschrift des Denkmalprojektes von 1681 hebt allein die militärischen Erfolge Ludwigs XIV. hervor, spricht aber z.B. nicht von den innenpolitischen Reformmaßnahmen, die später, in der Dedikation des Jahres 1686, Erwähnung finden. Die Feldzüge und territorialen Erwerbungen des Königs werden im einzelnen genannt: der Krieg gegen die Niederlande, die Eroberung des Hennegau, des Artois, der Franche-Comté und der Gebiete im Reich. Somit verweist die Inschrift auf Frankreichs Hauptgegner: den Kaiser, Spanien und Holland. Die Aufzählung gipfelt in den Worten: "profligatis Europae conjuratae viribus, orbe pacata".⁵³³⁾ Der Tenor der Widmungsinschrift entspricht weitgehend den Darstellungen der Sockelreliefs; nur die Anerkennung des französischen Vorranges durch Spanien wird in der Dedikation nicht ange-

führt. Kennzeichnend ist die Hervorhebung des Friedensschlusses von Nymwegen, die mit der Placierung des Reliefs an bevorzugter Stelle übereinstimmt.

Zu dem Programm des 1681 geplanten Monumentes zählen auch die vier Sklaven. Nicht zufällig sind die Statuen der Gefangenen, die Spanien und das Reich vertreten, an der Vorderseite des Denkmals aufgestellt⁵³⁴⁾; werden doch, wie erwähnt, die beiden habsburgischen Mächte, in denen Frankreich traditionsgemäß seine hauptsächlichsten Feinde sah⁵³⁵⁾, vor allem von den späten siebziger Jahren an häufig als besiegte Gegner gemeinsam vor Augen geführt.⁵³⁶⁾ Die Darstellung der Niederlande spielt in der Triumphalplastik eine geringere Rolle; doch tritt das dritte Mitglied der frankreichfeindlichen Allianz der siebziger Jahre z.B. an der Decke der Versailler Spiegelgalerie und der zwei anschließenden Säle im Verein mit Spanien und dem Reich auf. So fügt sich der holländische Sklave ganz in das Programm des von Desjardins projektierten Denkmals ein, zumal sich das Relief des Rheinübergangs auf die gegen Holland geführte Kampagne bezieht und das Land zu den drei Mächten zählt, mit denen Frankreich 1678/79 die Nymwegener Friedensverträge schloß. Deshalb fragt sich, ob die 1682 in Auftrag gegebene Bronzegruppe des Königs über dem Zerberus vielleicht doch der Dreierallianz Hollands, Spaniens und des Reiches gilt⁵³⁷⁾, nicht aber der protestantischen Triple Alliance des Jahres 1668. Dem steht nur die 1686 datierte Aussage La Piquetières aus Stockholm entgegen, der König von Schweden könne an der Darstellung des Zerberus Anstoß nehmen.⁵³⁸⁾

Bedeutenden Schwierigkeiten begegnet indessen der Versuch, den brandenburgischen Sklaven mit dem Gesamtkonzept des Monumentes zu verbinden. Denn 1679 schloß sich der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm an Frankreich an, um erst Ende 1685 die Allianz zu lösen: In jenen Jahren, in denen Desjardins an dem Denkmal arbeitete, stand Brandenburg als Verbündeter auf der Seite Ludwigs XIV. Darum kann nur vermutet werden, daß sich die Darstellung auf die Situation der siebziger Jahre bezieht, als der Große Kurfürst gemeinsam mit Kaiser Leopold I. gegen Ludwig XIV. kämpfte. Überdies zählt Brandenburg zu den Staaten, die durch

die Friedensschlüsse der Jahre 1678/79 benachteiligt, ja gedemütigt wurden: Auf Veranlassung Ludwigs XIV. mußte Brandenburg im Frieden von St-Germain-en-Laye 1679 Vorpommern an Schweden - den Verbündeten Frankreichs - zurückerstatten. Diesen Vorgang schildert auch eines der 1685 in Auftrag gegebenen Relieftaillons.⁵³⁹

b. Die vier runden Sockelreliefs im Louvre (Martin Desjardins 1685/86) und das für die Laternen bestimmte Relief der Wiedereinsetzung Schwedens in irischem Privatbesitz (Jean Arnoult und Pierre Le Nègre 1686/87)

Im Frühjahr 1685 wurden Martin Desjardins und Jérôme Derbais dazu verpflichtet, für die mittlerweile weitgehend vollendete Bronzegruppe den Denkmalssockel zu arbeiten, der den 1681 vorgesehenen Piedestal an Größe übertraf. Überdies sollte Desjardins drei Reliefs schaffen, die den Sieg über die Häresie, die Unterdrückung der Duellen und die Unterwerfung Genuas darzustellen hatten. Ein viertes Relief, das der Kontrakt vom 9. März 1685 nicht anführt, wurde erstmals im Oktober 1685 genannt: es hat die erwähnte Wiedereinsetzung Schwedens im Vorpommern zum Gegenstand.

Die vier Medaillons, die 1685 bestellt wurden, weisen ein zusammenhängendes Programm auf; die zwei Paare, die sich jeweils inhaltlich entsprechen, sind auch - in spiegelbildlichem Sinne - ähnlich komponiert. 1686 brachte man freilich nur die beiden Skulpturen, die sich auf den Protestantismus und die Duellen beziehen, am Denkmalssockel an. Die vier Reliefs haben etwa den gleichen Durchmesser: bei den Tondi der Häresie und der Duellen beträgt er 82 cm, bei jenen Genuas und Schwedens 84 cm. Auch besitzen alle Reliefs eine sehr breite Einfassung; kräftig heben sich die Figuren gegen den leicht schüsselförmig eingewölbten Grund ab. In allem dem unterscheiden sich die Bildwerke deutlich von den später zu besprechenden Medaillons, die für die Laternenaufbauten bestimmt waren.

Der Sieg der Religion über die Häresie

Das Medaillon der linken Denkmalseite zeigt den Sieg des Glaubens über die Häresie (Kat.Nr.XLV/84). Die Gestalt der Religio, die die Mitte des Reliefs einnimmt, blickt zu zwei allegorischen Figuren - den Verkörperungen des Unglaubens - nieder, die zusammengebrochen sind; hinter ihnen stürzt eine protestantische Kirche ein. Links hingegen richten sich zwei Gestalten in betendem Gestus hoffnungsvoll empor und blicken zu Religio auf, wenden sich zu dem flammenden Herzen und dem kreuzbekrönten Rundtempelchen hin, welche Religio in den Händen hält.

Die Figur des Glaubens steht nicht unmittelbar über den Personifikationen des Ketzertums, sondern setzt nur den Fuß auf deren häretische Bücher; der untere der beiden Bände trägt auf dem Rücken die Buchstaben C A, die auf Calvin hinweisen. Mühelos und wie selbstverständlich - gleichsam nur durch ihren Blick - scheint Religio die Feinde zu bezwingen, die beinahe schon aus eigener Schwäche niederstürzen, wie es auch durch den zusammenbrechenden Bau im Hintergrund, den protestantischen "Temple", suggeriert wird. Den Verkörperungen des Unglaubens auf der rechten Seite, die durch gebrochene Bewegungen charakterisiert sind, wird das Paar der Rechtgläubigen gegenübergestellt, das die linke Seite einnimmt; wahrscheinlich ist an bekehrte Protestanten - die sogenannten "nouveaux convertis" - gedacht. Hier herrschen ruhige, klare und übersichtliche Formen. Insgesamt passen sich alle vier Gestalten der Rundung des Medaillons an, so daß - im Zusammenhang mit der bogigen Führung der Figur des Glaubens - kurvige Kompositionslinien vorherrschen.

Die Darstellung folgt der in der Gegenreformation ausgeprägten Bildtradition, in Anlehnung an das Tugend-Laster-Schema die Gestalt der Religio über jene der Häresie triumphieren zu lassen.⁵⁴⁰⁾ Desjardins' Religio zeigt nur zwei Attribute. Im Zusammenhang mit dem betenden Paar ist das flammende Herz zu sehen, das auf die Allegorie der Caritas zurückgeht⁵⁴¹⁾; vermutlich bezeichnet es die erbarmungsvolle Liebe, die Religio den bekehrten Gläubigen entgegenbringt. Das Rundtempelchen in der Hand der Ge-

stalt entspricht dem "bellissimo tempio" der Religio-Personifikation Cesare Ripas.⁵⁴²⁾ Freilich wird in der Kunst Ludwigs XIV. die über die Häresie triumphierende Religio zumeist mit dem Kreuz dargestellt.⁵⁴³⁾ Hier gab man der Kirchenabbreviatur wohl darum den Vorzug, weil sie kontrastierend auf das einstürzende Gebäude anzuspielen vermag.

Die beiden zusammengebrochenen Gestalten stimmen der Ikographie nach nicht mit Ripas "Heresia"⁵⁴⁴⁾ überein und entsprechen auch kaum den späteren Ketzereidarstellungen des 17. Jahrhunderts⁵⁴⁵⁾; nur die Bücher sind als spezifische Attribute der Häresie anzusehen. Die übrigen Attribute deuten zumindest auf verwandte Laster. Die Eselsohren der rechten Figur stehen für die Unwissenheit⁵⁴⁶⁾, die Maske für den Betrug oder die Verstellung.⁵⁴⁷⁾ Die Schlangenhaare können als Kennzeichen des Neides oder der Zwietracht verstanden werden.⁵⁴⁸⁾ Die Binde des zusammengebrochenen Mannes verweist ebenfalls auf die Unwissenheit.⁵⁴⁹⁾ Solche Lastergestalten begegnen im Kontext kirchlicher Triumphdarstellungen, wie z.B. auf der zwischen 1625 und 1628 von Rubens ausgeführten Ölskizze des "Triumphs der Ecclesia", die einen der Bildteppiche der Eucharistiefolge vorbereitet. Neben dem Wagen der Ecclesia werden zwei Gestalten mit Eselsohren und Augenbinde einhergeführt, die Victor H. Elbern als "Unwissenheit und Verblendung" bezeichnet.⁵⁵⁰⁾

Das einstürzende Gebäude auf Desjardins' Relief kann zum einen rein metaphorisch verstanden werden, als Sinnbild der "Religion Prétendue Réformée", die dem Verfall preisgegeben ist. Zum anderen läßt sich die Darstellung auch als Hinweis auf die faktische Zerstörung protestantischer Gotteshäuser verstehen. So wurden - freilich zu einem etwas späteren Zeitpunkt - auch Medaillen auf den Abbruch des "Temple de Charenton" geschlagen; ein vor 1689 geprägtes Exemplar, mit der Inschrift "TEMPLIS CALVINIANORUM EVERSIS", zeigt die Gestalt der Religio, die auf den Trümmern einer Kirche das Kreuz errichtet.⁵⁵¹⁾ Gleichermäßen gedachte man auf den Medaillen Ludwigs XIV. der Errichtung von 300 katholischen Kirchen⁵⁵²⁾: Hier thront Religio vor einem im Bau befindlichen Gotteshaus. Wenige Jahre nach Desjardins bediente sich Jean Dubois der Formel der abgekürzten Architektur-

darstellung, um die Vernichtung der Häresie und den Sieg der Orthodoxie, um die Zerstörung protestantischer "Temples" und die Errichtung katholischer Kirchen antithetisch vor Augen zu führen. Auf dem Holzrelief, das einen der Kamine im Palais des Etats de Bourgogne zu Dijon schmückt, steht Louis-Herkules in triumphaler Pose.⁵⁵³⁾ Die Keule des Helden ruht auf dem Haupt der links auf dem Boden zusammengesunkenen Häresie, hinter der ein ruinöses Gebäude sichtbar wird. Rechts dagegen schwebt, wie in einem Akt der Krönung, die Gestalt der Pietas vor einer stattlichen Pilasterarchitektur.

Desjardins erhielt den Auftrag zum Bronzemedallion am 9. März 1685. Die Aufhebung des Ediktes von Nantes, die den französischen Protestantismus entscheidend traf, erfolgte erst gut sieben Monate später, am 18. Oktober des Jahres.⁵⁵⁴⁾ Doch hatte sich die Lage der Hugenotten schon nach den Friedensschlüssen 1678/79 zusehends verschlechtert. Ludwig XIV. sah die politische Einheit des Staates durch die religiöse Spaltung gefährdet.⁵⁵⁵⁾ Auch war er darum bemüht, durch einen vernichtenden Schlag gegen den Protestantismus die Anerkennung des Papstes wie der anderen katholischen Mächte zu gewinnen.⁵⁵⁶⁾ Vom Beginn der achtziger Jahre an wandte er sich stärker der Kirche zu und wurde den Argumenten der Geistlichen und der Politiker - wie Le Tellier und Louvois - zugänglicher, die auf die rücksichtslose Ausrottung der "Religion Prétendue Réformée" drängten. So ergingen zwischen 1679 und 1685 insgesamt 85 Erlasse gegen die Hugenotten, die deren verbliebene Glaubens- und Berufsfreiheiten weiterhin einschränkten oder gänzlich aufhoben und sie besonders auch der Willkür der Einquartierungen aussetzten. Ludwig XIV. berief eigens einen Rat ein, der sich mit der möglichen Revokation des Ediktes von Nantes zu befassen hatte⁵⁵⁷⁾; Ende 1684 kam das Gremium zu dem Ergebnis, daß der Widerrufung nichts im Wege stünde. Anfang 1685 rechneten die Protestanten mit einer entsprechenden Verordnung und versicherten den König nochmals vergeblich ihrer Loyalität.⁵⁵⁸⁾ Darum ist es nicht verwunderlich, daß La Feuillade schon im März 1685 das Relief der "détruction de l'hérésie dans la France"⁵⁵⁹⁾ bestellte. Selbstverständlich gab es unter Ludwig XIV.

auch zuvor schon Werke, welche die Bekämpfung der Häresie zum Gegenstand hatten; es sei etwa auf das Titelblatt der am 23. Dezember 1671 öffentlich verteidigten These des Louis-Antoine de Noailles verwiesen.⁵⁶⁰⁾ Doch handelt es sich hier nur um vereinzelte Fälle: Die eigentliche Welle der Häresiedarstellungen, denen sich auch die Denkmalkunst erschloß⁵⁶¹⁾, setzte erst 1685 ein. Desjardins' Relief, das sich kompositorisch am ehesten den Medaillen des Themas vergleichen läßt⁵⁶²⁾, zählt wohl zu den ersten Beispielen der umfassenden Bewegung.

Das Verbot der Duelle

Das Relief des Verbots der Duelle (Kat.Nr.XLV/83) entspricht in der Komposition spiegelbildlich der Darstellung des Sieges über die Häresie. Doch sind hier nur drei Figuren gegeben. Justitia steht über den beiden am Boden liegenden Duellanten, die in verzweifelter Kampf sich gegenseitig zu vernichten trachten. Die Gestalt der Gerechtigkeit schaut - ähnlich der Religio des korrespondierenden Reliefs - über die gesenkte Schulter auf die Widersacher herab. Da sich hier auf der entgegengesetzten Seite des Bildfeldes kein entsprechendes Figurenpaar findet, kann sich die allegorische Gestalt umso breiter entfalten. Die Schwingung des Körpers erscheint ausgeprägter, zumal der Fuß des Spielbeins höher aufgesetzt wird: Er ruht auf der Brust des zuunterst liegenden Kämpfers. Auch ist der Kontur der Gestalt weniger streng geschlossen. Der Mantel entläßt einen größeren Zipfel, der heftig abflattert. Aus der kunstvoll geordneten Frisur, die mit einem Diadem bekrönt ist, lösen sich einige flatternde Strähnen. Während die Attribute der Religio weitgehend in den Kontur der Gestalt einbezogen und zum Teil vom Mantel umschlungen werden, der die gesamte Figur zügig zusammenfaßt, treten hier Schwert und Waage selbständiger in Erscheinung. Freilich ist die Anordnung der Attribute im Vergleich zum Religio-Relief weniger sinnvoll: Dort beziehen sich Herz und Tempietto unmittelbar auf das Paar der Gläubigen; hier hält Justitia die Attribute zu der rechten, den Duellanten entgegengesetzten Seite hin. So hat es

nahezu den Anschein, als werde die Waage kapriziös durch Justitia zur Schau gestellt.

Der unterlegene Kämpfer ist rücklings niedergestürzt; das angezogene rechte Bein wird unvermittelt rechts hinter Justitia sichtbar. Der von Natternhaaren umstandene Kopf fällt zurück; der geöffnete Mund und die zusammengezogenen Brauen des hageren Antlitzes sprechen von starkem Schmerz. Der rechte Arm ist niedergesunken, wenngleich die Hand noch das Heft des Schwertes umklammert. Doch hat der Zusammengebrochene den Kampf nicht aufgegeben: Den linken Arm reckt er hoch empor und faßt an der Klinge das zweite Schwert, das er in den Nacken des über ihm liegenden Gegners zu stoßen sucht. Dessen gleichfalls von Schlangen umzüngeltes Haupt ist wie in verzweifelter Anstrengung erhoben. Die Rechte führt das Kurzschwert gegen den Widersacher. Mit dem zweiten Schwert, das die linke Hand hält, verletzt der Krieger nahezu sich selbst; doch geht der Stoß unter dem rechten Arm hinweg ins Leere. Entscheidend ist die winklige Verschränkung der in einen sinnlosen Kampf verstrickten Gestalten.

Desjardins' Relief der Justitia kann auf die entsprechende Darstellung der Spiegelgalerie zurückgeführt werden, die Le Brun um 1678/79 konzipierte.⁵⁶³⁾ Die zur "Histoire Métallique" Ludwigs XIV. zählende Medaille hingegen, die ikonographisch wie kompositorisch denselben Typus vertritt, entstand erst nach Desjardins' Tondo. Denn sie findet sich noch nicht in der erstmals 1689 herausgegebenen "Histoire du Roiy Louis-le-Grand par les Médailles", des Père Claude-François Menestrier⁵⁶⁴⁾; auch wird der Medailleur Jérôme Roussel, der das Exemplar schuf, nicht vor 1686 im königlichen Dienst erwähnt.

Im Vergleich zu Le Brun faßt Desjardins das Geschehen weniger erzählerisch auf, verleiht dem Thema eine strengere Form; der Kontrast zwischen Justitia und den Duellanten gelangt stärker zur Geltung. Le Brun kleidet die beiden Kämpfenden "à la romaine". Desjardins' Gestalten aber sind fast nackt und werden zudem mit sinnbildlichen Zügen versehen: Die Nattern, wohl als Hinweis auf Discordia zu verstehen⁵⁶⁵⁾, stellen einen deutlichen Bezug zu der rechten Lastergestalt des Häresie-Reliefs her.

Zur Bedeutung des Medaillonpaares

Verschiedentlich hatte Ludwig XIV. rigorose Maßnahmen gegen Offiziere getroffen, die sich im Duell schlugen oder auch nur als Sekundanten teilnahmen.⁵⁶⁶⁾ Sie wurden zwar nicht mehr wie unter Ludwig XIII. zum Tode verurteilt, mußten aber das Land verlassen; freilich duldete der König oft ihre Rückkehr nach Frankreich. Zumindest vorübergehend konnte dem Unwesen der Duelle Einhalt geboten werden. Ein im August 1679 erlassenes Edikt gegen den Zweikampf hob in der Präambel hervor, daß Ludwig XIV. mit der Bekämpfung der Duelle jenes Ziel erreicht habe, um das sich die Vorgänger auf dem Thron vergeblich bemüht hätten.⁵⁶⁷⁾ Ähnliche Wendungen finden sich auch in der Panegyrik. Paul Pélisson, der Sekretär des Königs, ging in zwei an Ludwig XIV. gerichteten Akademiereden auf die Edikte ein. So sagte er am 15. Juli 1676:

"Ici par un miracle en vain attendu, en vain demandé au Ciel sous nos plus grands Rois durant tant de siècles, il réduisoit sa Noblesse à ne plus combattre que pour luy, à ne plus connoître de faux honneur ni de valeur criminelle. Ici rien ne se faisoit que par ses ordres."⁵⁶⁸⁾

Demnach soll das Beispiel der Duelle lehren, daß Ludwig XIV. das Werk seiner Vorfahren nicht nur fortsetzt, sondern auch zu vollenden weiß und somit seine Überlegenheit erweist. Darauf deutet auch die Inschrift des von Desjardins geschaffenen Reliefs hin.

Hier ergibt sich bereits eine Parallele zur Bekämpfung des Protestantismus. Denn dort wird stets betont, daß erst Ludwig XIV. die Häresie gänzlich zu vernichten vermag.⁵⁶⁹⁾ Sehr prägnant zeigt sich das an einem Werk der bildenden Kunst. 1688 ließ das Pariser Jesuitenkolleg Louis-le-Grand durch Pierre Paul Sevin eine Festdekoration zu Ehren des Königs "au sujet de la démolition des temples en France" errichten.⁵⁷⁰⁾ Dort erhebt sich die mit dem Krönungsgewand ausgezeichnete Statue Ludwigs XIV. über den Büsten Heinrichs IV. und Ludwigs XIII. Der das Bildnis des Henri IV tragende Sockel nimmt die von den Worten "DEBILITAVIT" begleitete Szene auf, in der Heinrich IV. seinem pro-

testantischen Glauben abschwört. Die Einnahme von La Rochelle findet sich unter der Büste Ludwigs XIII.; die Inschrift lautet dort "DOMVIT". Dem regierenden König aber ist die Formel "EXTINXIT" vorbehalten. Ludwig XIV. zertritt das drachenähnliche Ungeheuer der Häresie; zugleich zeigt der Sockel die Zerstörung des "Temple de Charenton". Es ist bemerkenswert, mit welcher Entschiedenheit Ludwig XIV. über den Vater wie den Großvater hinausgehoben wird: Der Hinweis auf die Dynastie dient hier nicht der Legitimation des Herrschers, sondern hat allein die Aufgabe, dessen Unvergleichbarkeit vor Augen zu führen.

Die eigene Leistung des jetzigen Königs, die ihn seinen Vorgängern gegenüber als "erhabenen Vollender"⁵⁷¹⁾ erscheinen läßt, bildet somit das Tertium comparationis der Häresie-Bezwingung und des Duell-Verbotes. Doch sind weitere gemeinsame Bezugspunkte zu nennen. In dem 1665 erschienenen Fürstenspiegel "De l'Art de regner" des Jesuiten Pierre Le Moyne, eines maßgeblichen Publizisten am Hofe Ludwigs XIV., wird es als Pflicht des Herrschers bezeichnet, die Häresie in aller Schärfe zu bekämpfen.⁵⁷²⁾ Auch in früheren Jahrhunderten schon waren ähnliche Forderungen gegenüber dem französischen König erhoben worden. Zudem schwören von Ludwig IX. an die Monarchen im Krönungseid, die Ketzer in ihrem Lande zu verfolgen⁵⁷³⁾:

"Outre je tascheray à mon pouvoir en bonne foy,
de chasser de ma Jurisdiction & terres de ma
sujetion, tous Heretiques denoncez par l'Eglise"⁵⁷⁴⁾

Ludwig XIV. erfüllt somit nicht zuletzt auch eine aus dem Krönungseid sich ergebende Verpflichtung.

Dies gilt gleichermaßen für die Unterdrückung der Duelle. In dem Kommentar zu Charles Le Bruns Gemälde desselben Themas in Versailles schreibt Claude Nivelon, der Biograph des Malers:

"Le second (d.h. tableau) ... figure ce que Sa
Majesté a fait pour arrêter la fureur des Duels
si communs dans le Royaume par la rigueur des ses
édits et l'observation inviolable de son serment
royal. Ceci est exprimé sous la figure de Themis
déesse de la justice tenant la balance et l'épée
à la main arrêtant le bras d'un homme en furie
prêt à en percer un autre renversé en combattant."⁵⁷⁵⁾

Nivelon denkt gewiß an die zweite Zusage des vierteiligen Krönungseides: "Outre je tascheray faire qu'en toutes vocations cessent rapines et toutes iniquitez".⁵⁷⁶⁾ Doch ist im Fall der Duelle die Bindung an den in Reims geleisteten Schwur weniger deutlich. Zumindest aber wird in der Eidesformel die Verpflichtung des französischen Königs sichtbar, Recht zu sprechen und Gerechtigkeit zu üben. Hieraus wohl ergibt sich der von Nivelon angesprochene Zusammenhang zwischen dem "Sermon royal" und der Bekämpfung der Duelle. Demnach läßt sich feststellen: Während die Vernichtung der Häresie unmittelbar dem Wortlaut des während der Krönung abgelegten Schwurs entspricht, verweist die Unterdrückung des Zweikampfs in genereller Weise auf die richterliche Aufgabe des französischen Königs, die im Krönungseid zum Ausdruck gelangt; es ist das Amt des Herrschers, über die Untertanen zu richten und somit Frieden zu stiften. Jean Bodin, der Theoretiker des beginnenden französischen Absolutismus, schreibt: "Le prince doit accorder ses sujets les uns aux autres et tous ensemble avec soi".⁵⁷⁷⁾ So wird es verständlich, daß die Personifikation der Justitia, welche die Gerechtigkeit des Monarchen repräsentiert, als beherrschende Gestalt in Le Bruns bildlicher Fassung des Zweikampf-Verbotes auftritt. Le Bruns Formulierung kann wohl als kanonisch gelten, da der Typus sowohl in Desjardins' Relief wie in Roussels Medaille rezipiert wird.

Der Darstellungsgehalt des von Desjardins geschaffenen Reliefpaares ist - wie sich zusammenfassen läßt - nicht nur auf die Person und die Leistungen Ludwigs XIV. bezogen, sondern darüber hinaus eng mit dem Charakter des französischen Königtums verbunden. Die Feststellung gilt gleichermaßen für die zwei allegorischen Hauptfiguren der Medaillons, Justitia und Religio, unabhängig von deren szenischem Kontext.

Die Verbindung von Justitia und Religio begegnet verschiedentlich in der königlichen Ikonographie der Zeit Ludwigs XIV. So zeigt ein 1688 von Jean de Troy geschaffenes Deckengemälde im Justizpalast zu Montpellier den Herrscher in Begleitung der Justitia und der Religio⁵⁷⁸⁾; offenkundig stützt sich Ludwig XIV. auf die beiden Gestalten. - Auf dem Titelblatt des "Traité de l'Abus" erscheint der junge König im Krönungsornat mit Lilienszep-

ter und "main de justice"; zu seiten des thronenden Monarchen stehen Religio und Justitia. - Geradezu programmatischen Charakter besitzt die Medaille des Michel Molart, die dem "Conseil du Roi" des Jahres 1688 gewidmet ist⁵⁷⁹⁾: Lilienzepter und "main de justice" liegen auf dem mit dem Sonnenhaupt geschmückten Thron, der dadurch als "lit de justice" gekennzeichnet wird; die seitlichen Gestalten der Religio und der Justitia schlagen den Thronbaldachin zurück. Die Medaille trägt die Umschrift: "HINC . SVPREMA . LEX". In einem früheren Entwurf war vorgesehen, in den Abschnitt die Worte "RELIGIO IVSTITIA" zu setzen und als Umschrift "FVNDAMENTA . MAIESTATIS" zu wählen.⁵⁸⁰⁾ Dem entspricht der Kommentar der wenig später erschienenen Münzgeschichte des Père Claude-François Menestrier:

"La Religion & la Justice, qui sont les Loix fondamentales des Estats, sont les Maximes Souveraines du Regne de Louis le Grand, représenté en son Lit de Justice par le Soleil de sa Devise."⁵⁸¹⁾

Daß die beiden Tugenden, über die Person Ludwigs XIV. hinaus, in engem Zusammenhang mit dem Wesen der französischen Monarchie zu sehen sind, verdeutlicht gleichfalls Charles Le Bruns Titelblatt zu den "Capitularia Regum Francorum", den namentlich unter den Karolingern erlassenen Gesetzen: dort halten Justitia und Religio gemeinsam das Bildnismedaillon Karls des Großen.⁵⁸²⁾ So vermag es sich auch zu erklären, daß Karl IX. (1560-74) die Devise "Pietate et Justitia" wählte.⁵⁸³⁾ Selbstverständlich ist Pietas nicht mit Religio identisch. Doch die eng verwandten Begriffe wurden vornehmlich im Bereich der Kunst keineswegs präzise geschieden, wie das Beispiel der 1571 zu Ehren Karls IX. in Paris veranstalteten "Entrée" lehrt. Dort fand sich u.a. eine von der Stadtregierung errichtete Triumphpforte, die Heinrich II., den Vater Karls IX., zwischen zwei Säulen zeigte.⁵⁸⁴⁾ Die Säulen sollten die Devise "Pietate et Justitia" vor Augen führen; auf dem Piedestal der rechten Säule aber waren Bücher wiedergegeben, die eher als Attribute der Religio gelten müssen. Das wird durch die Beschreibung bestätigt, die von dem der Darstellung beigegebenen Distichon ausgeht: "Affin de maintenir son royaume

prospere / Ces colonnes soustient, ainsi qu'a faict son pere."⁵⁸⁵⁾ Die Erklärung läßt zugleich die Bedeutung der Devise für das französische Königtum erkennen: "Par lesquelles deux coulannes le feu Roy Henry, son pere, et ses predecesseurs Roys se sont maintenuz; et aussy sans telz appuiz ung royaulme ne peut prosperer, ne longtemps durer; que, à leur exemple, nostre Roy a embrassé la Religion et Justice, lesquelles pour plus honorer il porte en ses devises".⁵⁸⁶⁾

Die genannten Beispiele der Kunst und ihrer Exegesen⁵⁸⁷⁾ stimmen im Tenor mit den Äußerungen der Publizistik überein, die Gerechtigkeit und Frömmigkeit als hervorragende Eigenschaften der französischen Herrscher beschrieb. Im erwähnten Amt des Richters und Friedensstifters verkörperte sich die höchste Tugend des Monarchen: "La justice est la première vertu par laquelle les rois règnent".⁵⁸⁸⁾ Die Propagandisten wollten in der Bedeutung der Rechtssprechung ein auszeichnendes Element, ja ein Privileg des Königs von Frankreich erkennen, das ihn gegenüber anderen Monarchen unterschied.⁵⁸⁹⁾ So konnte Bernard de la Roche Flavin 1621 schreiben: "Aussy il n'y a qu'une France ou s'exercent les vraies fonctions de la Iustice".⁵⁹⁰⁾ Das Richtertum des Herrschers, das einen Teil seines Königtums darstellte, wurde nach außen hin durch die "main de justice" versinnbildlicht, die nur dem König von Frankreich zu eigen war.⁵⁹¹⁾ Die französischen Herrscher erhoben gleichermaßen den Anspruch, den Glauben wirklicher verteidigt, sich um Kirche und Papsttum deutlicher verdient gemacht zu haben⁵⁹²⁾; auch wurde nur ihnen der Titel "Rex Christianissimus" zugesprochen, der dem halbgeistlichen Charakter des Königtums Rechnung trug.⁵⁹³⁾

Die allegorischen Medaillons am Sockel des Denkmals der Place des Victoires zeigen die zwei hervorragendsten Tugenden der französischen Könige im Kontext der aktuellen Geschehnisse. Zugleich verherrlichen sie die persönliche Leistung Ludwigs XIV., der die im Krönungseid ausgesprochene Verpflichtung zur Verfolgung der Ketzer wie zur Unterdrückung der Duelle - nach offizieller Ansicht - voll einlöste und somit seine Vorgänger übertraf. Die beiden Tondi, welche die Ansprüche und Eigenarten der französischen Monarchie wie die Verdienste des regierenden Herr-

schers verdeutlichen, bilden darum eine wichtige Ergänzung und Erläuterung der Bronzegruppe, die Ludwig XIV. im Krönungsmantel darstellt; aus der Betrachtung des Justitia-Reliefs wird auch der friedliche Aspekt verständlich, der sich nach Aussage der Interpreten mit dem Ornat verbindet.⁵⁹⁴⁾

Der Empfang des Dogen von Genua

Gemeinsam mit den zwei besprochenen Tondi wurde im März 1685 auch das Relief der "soubmission du doge de Gennes" in Auftrag gegeben. Die Skulptur gelangte jedoch nicht, wie ursprünglich vorgesehen, an den Sockel des Denkmals; heute gehört sie dem Louvre (Kat.Nr.XLV/86).

Vor den Vertretern Genuas thront Ludwig XIV. rechts auf einem einfachen Sitz. Der rechte Arm ist leicht vorgeführt, die gesenkte Hand nach oben geöffnet: Die gelassene Geste muß - ähnlich der verwandten Gebärde auf dem Relief der Anerkennung des französischen Vorrangs - als Ausdruck großmütigen Verzeihens verstanden werden. Die Linke ist dagegen hoheitsvoll in die Hüfte gestemmt. Ludwig XIV. trägt den Krönungsmantel; ähnlich wie bei der Darstellung der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne" fehlen auch hier die beiden französischen Hausorden auf dem Hermelinkragen.

Der Genueser Doge Francesco Maria Imperiale Lercaro und die vier begleitenden Senatoren⁵⁹⁵⁾ - Gianettino Garibaldi, Agostino Lomellino, Paris Maria Salvago, Marcello Durazzo - verneigen sich tief vor dem König. Vor allem aus der stark gebeugten Haltung des Dogen, der den Blick nicht zum Monarchen erhebt, spricht demütige Ergebung. In der Linken hält er die Kopfbedeckung; die gesenkte Rechte, die sich zum König hin öffnet, bezeichnet die Unterwerfung der Genuesen. Um den Dogen scharen sich die vier Senatoren, die dasselbe Habit wie Imperiale Lercaro tragen: einen bis zu den Füßen herabfallenden Mantel mit weiten, an den Schultern gebauschten Ärmeln und einer schmalen Halskrause.⁵⁹⁶⁾

Wie im Fall des Häresie-Reliefs ist das Bildfeld eng gefüllt. Die Komposition der Figuren nimmt auf die Form des Medaillons

Rücksicht; drastisch zeigt sich das an den zwei Senatoren zur Linken, die sich in der gekrümmten Pose dem Rand des Reliefs anfügen. Recht ungezwungen vermag sich dagegen die Gestalt des Königs zu entfalten; vor dessen Gebärde scheinen die sich dicht zusammendrängenden Genuesen gleichsam zurückzuweichen.

Das Relief bezieht sich auf ein Ereignis des Jahres 1685, das größtes Aufsehen erregte.⁵⁹⁷⁾ Das neutrale Genua hatte nach Algier Munition geliefert sowie im spanischen Auftrag Galeeren gebaut und auch spanische Truppen aufgenommen. Daraufhin verlangte Ludwig XIV., daß die Republik auf die Unterstützung Spaniens verzichte. Als Genua auf die ultimative Forderung nicht einging, ließ Ludwig XIV. im März 1684 die Stadt von der See aus sechs Tage lang bombardieren. Da die Franzosen mit der Besetzung Genuas drohten, mußte die Republik auf die von Frankreich gestellten Bedingungen eingehen. Insbesondere forderte Ludwig XIV., daß der Doge selbst in Begleitung von vier Senatoren in Versailles erscheine und Abbitte leiste; das Diktat war umso schmähhlicher, als der Doge, nach genuesischem Recht, nicht den Staat verlassen durfte, ohne seines Amtes verlustig zu gehen.⁵⁹⁸⁾

Des Königs Äußerungen über den Vorgang sind durch Dangeaus Berichte überliefert, unter anderem in einer Tagebucheintragung vom 23. August 1684:

"et le roi nous dit ... qu'il se réservoir le pouvoir de les (d.i. die Genueser) punir de leur insolence, et qu'il ne leur pardonneroit que quand le Doge seroit venu en personne avec quatre sénateurs lui demander pardon".⁵⁹⁹⁾

Unter dem Datum des 2. Januar 1685 schreibt Dangeau über die Verhandlungen, die Ludwig XIV. mit dem päpstlichen Nuntius wegen der Genuesen führte:

"... il déclara en même temps à M. le nonce ... qu'il faisoit marcher ses troupes pour désoler leurs pays, et laisser un exemple mémorable de sa vengeance à tous ceux qui oseroient l'offenser".⁶⁰⁰⁾

Notgedrungen mußte der genuesische Doge den Weg nach Versailles antreten und vor Ludwig XIV. eine zutiefst demütigende Entschul-

digungserklärung abgeben, die Ludwigs Staatssekretär Seignelay aufgesetzt hatte.⁶⁰¹⁾

Die Audienz fand in Versailles am 15. Mai 1685 statt; Desjardins wurde jedoch schon am 9. März des Jahres mit dem Relief beauftragt. Damals stand bereits fest, daß der Doge selbst nach Frankreich kommen werde, wie es in einem Abkommen vom 12. Februar 1685 vereinbart worden war. Die Ausführung der Skulptur übernahm Desjardins aber vermutlich erst nach dem Empfang der Genuesen. Da La Feuillade das Relief schon vor dem Besuch des Dogen bestellte, wird er - in Übereinstimmung mit dem König und dem Hofe - dem Vorgang große Bedeutung zugemessen haben. Auch bot sich die Darstellung des Ereignisses als willkommene Ergänzung des Denkmalsprogramms an. Die Analogien zum Empfang des spanischen Gesandten sind nicht zu übersehen. Im Mittelpunkt steht freilich nicht der Streit um den Vorrang zweier Monarchien, den Ludwig XIV. zu Frankreichs Gunsten entscheidet. Vielmehr soll die überlegene Fähigkeit des Königs demonstriert werden, andere Staaten nach eigenem Ermessen zu strafen und seinem Willen zu unterwerfen.⁶⁰²⁾

Desjardins' Relief muß als das früheste der Werke gelten, die sich auf den Vorgang beziehen.⁶⁰³⁾ Nicolas Langlois und Nicolas de Larmessin stachen 1685 zwei für das Jahr 1686 bestimmte Almanachblätter, die den Empfang des Dogen wiedergeben.⁶⁰⁴⁾ Das Entstehungsdatum der dem Ereignis gewidmeten Medaille⁶⁰⁵⁾ ist nicht bekannt; doch wird sie dem Denkmalsrelief zeitlich folgen. Erst im Jahre 1715 schuf Claude-Guy Hallé die bekannteste Fassung des Themas: das heute in Versailles befindliche Gemälde, das einem mittlerweile verbrannten Wandteppich der "Histoire du Roi" zur Vorlage diente.⁶⁰⁶⁾ Der Empfang in der Versailler Spiegelgalerie wird dort sehr ausführlich geschildert.

Im Gegensatz zu den genannten Arbeiten ist Desjardins' Relief nicht als Illustration des Geschehens zu verstehen; in der Verkürzung wird der Vorgang überspitzt. Die Darstellung beschränkt sich auf Ludwig XIV. und die fünf Genuesen; Andeutungen des Saales und der Thronarchitektur fehlen. Während die Zeremonialgewänder der Abgesandten getreu dem Habit entsprechen, das die Genuesen

z.B. auch auf Hallés Gemälde tragen, ist Ludwig XIV. - abweichend von dem tatsächlichen Ereignis - mit dem Krönungsmantel versehen. Darin ergibt sich eine deutliche Parallele zu dem Relief der "Préséance de la France".⁶⁰⁷⁾

Auch die Posen und Gebärden der Gestalten gehen über die Realität hinaus. Die devote Haltung des Dogen und der Senatoren ist entschieden gesteigert. Der Kontrast zur Figur des Königs wird intensiviert, da Ludwig XIV. die Genuesen sitzend empfängt; in Wirklichkeit aber erwartete er sie stehend, den Gepflogenheiten des diplomatischen Zeremoniells entsprechend.⁶⁰⁸⁾ Stärker noch als im Fall des Reliefs der "Préséance de la France" wird das Geschehen umgeformt: Die Darstellung gerät zu einer Abbréviatur, die den Gegensatz zwischen der Unterwerfung der Genuesen und der scheinbaren Überlegenheit des Königs rückhaltlos zur Schau stellt.

Die Wiedereinsetzung Schwedens in Vorpommern

Als Pendant fertigte Desjardins das heute ebenfalls im Louvre befindliche Relief der Wiedereinsetzung der Schweden in Vorpommern 1679 (Kat.Nr.XLV/85). In den zwischen 1672 und 1678 geführten Kriegen hatte Schweden auf der Seite Frankreichs gestanden; nach der Schlacht von Fehrbellin 1675 konnte der Große Kurfürst, der im Reichskrieg gegen Frankreich und dessen Verbündete kämpfte, Vorpommern besetzen, das durch den Westfälischen Frieden 1648 an Schweden gefallen war. Im Friedensschluß von Nymwegen aber ging Kaiser Leopold I. gegenüber Ludwig XIV. die Verpflichtung ein, sich nicht an der Ordnung der Verhältnisse im nördlichen Europa zu beteiligen. So war es dem französischen König möglich, das verbündete Schweden zu unterstützen und den Großen Kurfürsten mit Waffengewalt zum Verzicht auf Vorpommern zu zwingen. Die französischen Truppen fielen in die brandenburgischen Territorien am Niederrhein ein und marschierten auf Kurbrandenburg zu. Angesichts der drohenden Invasion mußte der Große Kurfürst auf Vorpommern verzichten und es den Schweden räumen; nur ein schmaler Streifen östlich der Oder verblieb bei Brandenburg, wie es durch den Frieden von St-Germain-en-Laye am 29. Juni 1679 festgelegt

wurde. Noch im gleichen Jahr, am 25. Oktober 1679, schloß der enttäuschte Kurfürst, der sich vom Reich im Stich gelassen sah, ein Geheimbündnis mit Ludwig XIV. Auch der dänische König Christian V. konnte sich nicht dem französischen Diktat entziehen: Nachdem der Marschall de Créquy in die dänische Grafschaft Oldenburg eingedrungen war, trat Dänemark am 2. November 1679 die besetzten Gebiete an Karl XI. ab.⁶⁰⁹⁾

Das Relief zeigt die Geschehnisse in abgekürzter Darstellung. Ludwig XIV. erteilt Christian V. von Dänemark und Friedrich Wilhelm von Brandenburg die Weisung, dem schwedischen König Karl XI. den Wappenschild zu überreichen, der die eroberten Territorien repräsentiert. Zur Linken steht der französische Monarch, der das Geschehen deutlich bestimmt; er überragt die anderen Gestalten und lenkt deren Blicke auf sich. Auch wird Ludwig XIV. durch die Gewandung ausgezeichnet, da er mit dem lang herabfallenden Krönungsmantel angetan ist, auf dessen Hermelinkragen das Kleinod des "Ordre du St-Esprit" aufliegt. Überdies schmückt die Lilienkrone das Haupt. Mit der Rechten faßt Ludwig das Lilienszepter gleich einem Kommandostab und deutet auf die Hand des dänischen Königs: Den jugendlichen Herrscher fordert er unmißverständlich auf, den Wappenschild an Karl XI. abzutreten. Der dänische Elephantenorden schmückt den Brustharnisch Christians V. In antikischer Manier dagegen ist der Mantel auf der Rüstung drapiert und über der Schulter durch eine Fibel gehalten. An die römische Tunika gemahnt das rockähnliche Gewand, das die Hüften umzieht; die Beine sind indessen in Seidenstrümpfe gekleidet. Das Habit des Königs verbindet somit zeitgenössische und antike Elemente. Mit beiden Händen faßt Christian V. den Schild und hält außerdem in der Linken die Krone - gleichsam als habe er sie zum Zeichen der Reverenz vor dem französischen König abgenommen. Zögernd und fragend, wohl auch leicht unwillig blickt Christian V. auf Ludwig XIV.; der dänische Monarch scheint unschlüssig zu sein, ob er sich von der Wappentafel trennen soll. Doch auch der brandenburgische Kurfürst sucht ihn zur Übergabe zu bewegen: Friedrich Wilhelm legt die Rechte auf den Arm des Dänen und drängt ihn zu Karl XI. hin. Zugleich schaut der Hohenzoller besorgt, ja furchtsam zu Ludwig XIV. Das Haupt des gealterten Herrschers ist leicht

geneigt, die Brauen ziehen sich zusammen. Friedrich Wilhelm ist in den Kurmantel gekleidet, dessen lange Ärmel manschettenartig umgeschlagen sind. Über den die Schultern bedeckenden Hermelin breitet sich der Spitzenkragen. Zudem trägt der Kurfürst den Hosenbandorden.

Dem bourbonischen Herrscher steht rechts der König von Schweden gegenüber, den ein Edelknabe mit dem schwedischen Banner begleitet. Während Friedrich Wilhelm und Christian V. von vorn gesehen werden, zeigt sich Karl XI. im Profil. Überdies ist die Gestalt näher an den vorderen Bildrand gerückt, so daß sie stärker hervortritt. So gibt sich der schwedische König in der szenischen Darstellung als der eigentliche Dialogpartner Ludwigs XIV. zu erkennen. Der jugendliche Monarch verneigt sich devot, als wolle er dem französischen König Dank abstatten; die Krone ist vom Haupt genommen. Wie bittend streckt er den rechten Arm vor, um den Schild entgegenzunehmen. Vornehmlich im Vergleich zu Ludwig XIV., der aufrecht dasteht, muß die Pose des Schweden demütigend erscheinen. Mit Ausnahme der Krone sind der Gestalt keine Insignien des Königtums zu eigen. Auch trägt der Herrscher keine Rüstung; das antikische Schwert bildet das einzige Element militärischen Charakters. Bei dem Orden handelt es sich wohl um den schwedischen Seraphinenorden, das sogenannte Blaue Band.

Der Anlage nach entspricht das Relief spiegelbildlich der Unterwerfung Genuas. In beiden Medaillons tritt der mit dem Krönungsmantel versehene Herrscher als dominierende Gestalt auf. Doch finden sich auch signifikante Unterschiede. Die Genuesen repräsentieren eine Republik, der die Inschrift entgegenhält⁶¹⁰⁾: "Vane Ligur, frustaque animis elate superbis, / Iustitiam monitus disce, & non temnere Divos": Genua möge lernen, die gottgleichen Könige nicht zu verachten.⁶¹¹⁾ Das Relief der Wiedereinsetzung Schwedens aber zeigt Ludwig XIV. gemeinsam mit anderen Herrschern, stellt ihn als Monarch unter Monarchen dar. Damit entfällt die Möglichkeit, den Bourbonenkönig sitzend vor Augen zu führen. Auch sind die Posen und Gesten gedämpfter: Ludwig XIV. gibt sich weniger herausfordernd, Karl XI. weniger unterwürfig. Dennoch treten die vermeintlichen Rangstufen in der Größe und in der Haltung, aber auch in der Gewandung der Gestal-

ten unmißverständlich zutage. Nur Ludwig XIV. trägt die Krone auf dem Haupt; die Herrscher Dänemarks und Schwedens halten sie dagegen in der Hand. Allein der König von Frankreich ist in den Krönungsmantel gekleidet und mit dem Szepter versehen. Aus dem französischen Wunsch, die Vorrangstellung Ludwigs XIV. gegenüber anderen Monarchen zu demonstrieren, erklärt sich wohl auch die zentrale Rolle, die hier - entgegen dem historischen Geschehen - dem König von Dänemark zufällt.⁶¹²⁾ Der faktischen Stärke nach war Friedrich Wilhelm von Brandenburg der bedeutendere Gegner Ludwigs XIV. Doch konnte der französische König einen Kurfürsten des Reiches nicht als ebenbürtig anerkennen; erhob doch Ludwig XIV. sogar die Forderung, daß die französischen Gesandten im Rang über den Kurfürsten zu stehen hätten.⁶¹³⁾ So wird hier der Hohenzoller, dem selbst der Kurhut fehlt, auf den zweiten Platz verwiesen, indes der König von Dänemark in den Mittelpunkt rückt.⁶¹⁴⁾ Doch auch den dänischen Monarchen sah Ludwig XIV. nicht als seinesgleichen an: 1679 bemühte sich Christian V. vergeblich darum, daß Ludwig XIV. ihm den Titel "Majesté" zuerkennen möge.⁶¹⁵⁾

Im Gegensatz zu den Reliefs der Unterwerfung Genuas und der Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien handelt es sich hier nicht um die vereinfachte oder stark abgekürzte Wiedergabe einer historischen Szene, die sich in ähnlicher Form tatsächlich zutrug. Vielmehr wird der komplexe Vorgang zweier Friedensschlüsse in einer sinnbildlichen Handlung zum Ausdruck gebracht, die sich der Konzeption nach aber grundsätzlich von der Allegorie auf den Frieden von Nymwegen unterscheidet. Hier verwendet Desjardins ein Darstellungsschema, das etwa auch in der Medaillenkunst begegnet: die Übergabe eines wappenbesetzten Schildes steht für die Abtretung oder Rückerstattung eines Territoriums.⁶¹⁶⁾ Ungewöhnlich erscheint es jedoch, daß die Bildformel allein durch historisch-zeitgenössische Persönlichkeiten vorgeführt wird, nicht aber durch allegorische Gestalten, wie sie auf den Medaillen als Träger der Handlung in Erscheinung treten. So erklärt sich auch der durch das Relief provozierte Protest der betroffenen Länder.⁶¹⁷⁾ Sind es doch nicht lediglich die Personifikationen der Territorien, sondern deren Herrscher selbst, die zum einen der Weisung Ludwigs XIV. furchtsam oder widerwillig

Folge leisten, zum anderen demütig ihren Dank zum Ausdruck bringen.

Die Friedensschlüsse von St-Germain-en-Laye und Fontainebleau, in Frankreich auch "Paix du Nord" genannt, sind ein rares Thema in der Kunst Ludwigs XIV. Außer dem Relief der Place des Victoires kann nur eine Medaille genannt werden, die dem Ereignis gilt.⁶¹⁸⁾ Das Münzbild zeigt eine unverbindliche Darstellung rein allegorischen Charakters, die alle Anspielungen auf andere Nationen vermeidet und darum der verletzenden Aggressivität des Desjardins-Reliefs entbehrt. Zuseiten eines antiken Altars stehen die Gestalten der Pax und der Victoria. Die Umschrift "SOCIORUM DEFENSOR" deutet auf jenen Aspekt des Geschehens, den die königlichen Propagandisten bevorzugt hervorheben: Ludwig XIV. stehe zu den Verpflichtungen, die er gegenüber seinen Verbündeten eingegangen sei. So finden sich in der 1686 aufgesetzten Widmungsinschrift des Denkmals der Place des Victoires auch die Worte "Protectis Sociis", die sich gewiß auf das Relief der Wiedereinsetzung Schwedens beziehen. Desjardins' spezifische Formulierung des Themas aber läßt keinen Zweifel daran, daß die Darstellung zunächst auf die Dankesverpflichtung des schwedischen Königs zielt, während das Motiv der uneigennützigen Bündnistreue Ludwigs XIV. in den Hintergrund tritt.⁶¹⁹⁾ Wie die Auseinandersetzung um das Relief zeigt, stieß dies auf den heftigen Widerstand der Schweden.⁶²⁰⁾

Empörte Reaktionen sind bereits für das Jahr 1685 nachzuweisen. Niels Lillieroot, der schwedische Gesandte in Paris, berichtete König Karl XI. am 16. Oktober brieflich von dem Relief. Rasch entschlossen mußte er vorgehen, da sich der Bronzetondo seinen Informationen zufolge schon kurz vor dem Guß befand.⁶²¹⁾ Vermutlich handelt es sich um das besprochene Medaillon des Louvre. Denn Lillieroot nennt Ludwig XIV., Karl XI., Christian V. und Friedrich Wilhelm als Personen der Handlung.⁶²²⁾ Auf eigene Initiative richtete er am 21. Oktober eine schriftliche Beschwerde an den französischen Außenminister Colbert de Croissy. In dem Antwortschreiben vom 14. November 1685, in dem Karl XI. das Verhalten Lillieroots billigte, zeigte sich der König äußerst empört: Ludwig XIV. erweise sich als undankbar, wenn er eine solche Dar-

stellung des Triumphes über ihn, Karl XI., zulasse, da er doch selbst, unter eigener Gefahr, zum Siege Ludwigs XIV. beigetragen habe und somit Anerkennung verdiene. Zugleich ermahnte er seinen Gesandten eindringlich, der Affäre nachzugehen und die Entfernung oder Zerstörung des Reliefs zu erwirken.⁶²³⁾ Ende 1685 und Anfang 1686 bemühte sich Lillieroot darum, das Denkmal der Place des Victoires in Augenschein zu nehmen und das Relief selbst zu sehen, das er bislang wohl nur vom Hörensagen kannte. Doch stieß er auf Schwierigkeiten. Denn eine Einzäunung umgab das Monument, an dessen Sockel das Medaillon angebracht werden⁶²⁴⁾ sollte oder bereits angebracht war, wie Lillieroot berichtete. Nichtsdestotrotz konnte sich der schwedische Gesandte zumindest eine Zeichnung des Reliefs beschaffen. Wenngleich das im Stockholmer Reichsarchiv erhaltene Blatt auf dem Verso die Aufschrift trägt "Afritat på den Statuan som skal upsättas i Paris"⁶²⁵⁾, so ist doch eher zu vermuten, daß die Skizze nicht vor dem Original entstand, sondern aus dem Gedächtnis angelegt wurde, so daß sich gewisse Abweichungen ergeben konnten. Denn in der zeichnerischen Darstellung besitzt das Relief die Form eines Querovals. Das aber widerspricht der Tatsache, daß sowohl das im Louvre befindliche Medaillon der Wiedereinsetzung Schwedens als auch die drei Reliefs der Häresie, der Duelle und der Unterwerfung Genuas, die am 9. März 1685 zur Ausschmückung des Denkmalssockels bestellt wurden, kreisrund gebildet sind. Die Stockholmer Zeichnung läßt annähernd dasselbe Darstellungsschema wie das im Louvre befindliche Relief erkennen. Doch ist die Szene weiter auseinandergezogen. Zudem fehlt der Page zwischen dem dänischen und dem schwedischen König: Karl XI. hält selbst das Banner mit den drei Kronen. Ludwig XIV. erteilt die Weisung zur Übergabe nicht mit dem Szepter; befehlighend streckt er den linken Arm aus und weist auf die Karte in den Händen des Dänen. Auch hier ist allein Ludwig XIV. durch die auf dem Haupt getragene Krone ausgezeichnet; indessen wird allen Monarchen - nicht nur dem französischen König - der lang herabfallende Krönungsmantel zuteil. Die Darstellung erscheint insgesamt weit weniger pointiert als die des ausgeführten Reliefs im Louvre. Dadurch wird die Vermutung bestätigt, daß das Blatt als eine freie Nachzeichnung von geringem dokumentarischem Wert anzusehen ist.

Im Januar 1686 gelang es Lillieroot, weitere Nachrichten zum Denkmal und vor allem zu den zwölf Medaillons in Erfahrung zu bringen, die zwei der Laternenaufbauten schmücken sollten. Auch hörte er von Gerüchten, daß das beanstandete Medaillon abgeändert werden sollte.⁶²⁶⁾ Zunächst aber verstärkte sich der Widerstand der Franzosen, die nicht zum Einlenken bereit zu sein schienen. Ludwig der XIV. selbst billigte die Darstellung, wie Lillieroot vernahm. Der Außenminister Colbert de Croissy verwies darauf, daß es sich hier ausschließlich um die persönliche Angelegenheit eines Privatmannes handele, so daß die Krone nicht eingreifen könne. Vor dem 12. Februar 1686 wandte sich Lillieroot nochmals mit allem Nachdruck an Colbert de Croissy; das Schreiben legt präzis die Gründe dar, die zu dem schwedischen Protest führten⁶²⁷⁾:

"Il faut peu de choses pour contenter S.M., Il ne s'agit que de redresser un ouvrier qui s'est égaré et qui par un deffaut de jugement a un peu passé les bornes. Son ouvrage n'est pas fait selon les reigles de l'art, car il faut du moins que la verité et l'honnesteté s'y remontrent. Il peut traiter le meme sujet d'une autre manière sans offenser personne et sans rien deroger a la Gloire du Roy. Il ne doit pas donner une posture indecente a une Teste Couronné, ny Luy mettre dans la main la Couronne que le droit de la naissance et la benediction du Ciel Luy ont mise sur la teste, et dont S.M. S'est rendüe digne par les belles actions qu'elle afaites, autant pour l'interest et la gloire du Roy que pour La Sienne propre ... Elle ne peut comprendre pourquoy aux (d.h. ceux) qui estoient pour lors les ennemies declarez du Roy sont moins mal traittez que dans le Basrelief".

Nun zeitigte die Intervention Lillieroots erstmals einen bescheidenen Erfolg: der Gesandte erfuhr, daß man das Relief zu modifizieren gedenke. Zwei ungeschickte Zeichnungen im Stockholmer Reichsarchiv überliefern das Aussehen der abgeschwächten Darstellung.⁶²⁸⁾ Der wichtigste Unterschied betrifft die Haltung

Karls XI.: der König verneigt sich weniger tief. Auch tragen alle Monarchen die römische Rüstung mit dem Paludamentum, so daß Ludwig XIV. nicht länger durch den Krönungsmantel hervorgehoben wird. Doch verzichtete man keineswegs darauf, allein das Haupt des französischen Königs mit der Krone auszuzeichnen.

Lillieroot konnte sich mit dieser Abänderung nicht zufriedengeben, zumal Karl XI. nach wie vor die Krone in der Linken hielt. So inszenierte er in der zweiten Februarhälfte eine diplomatische Aktion größeren Ausmaßes. Die in Paris residierenden Gesandten Dänemarks und Brandenburgs wurden auf das Relief aufmerksam gemacht. Auch informierte er die Vertreter Österreichs, Spaniens und der Niederlande über den Darstellungsgehalt der Herkules-Zerberus-Gruppe wie der vier Sklaven.⁶²⁹⁾ Zugleich sandte Lillieroot am 19. Februar 1686 einen ausführlichen Bericht über seine bisherigen Bemühungen nach Schweden.⁶³⁰⁾ Unter Vorsitz des Königs trat der Reichsrat am 13. März 1686 zusammen, um die Denkmalsfrage zu erörtern; nach ausführlicher Diskussion wurde der Beschluß gefaßt, den schwedischen Gesandten unverzüglich aus Paris zurückzurufen.⁶³¹⁾ Unterdessen hatten auch die Vertreter anderer Länder in Paris Protest erhoben; so konnte Sir William Trumbull, der Gesandte Englands, am 16. März 1686 aus Frankreich mitteilen:

"The Statue of this King, which is sett up and allmost finishd in y^e Place Feuillade has caus'd several Discourses among y^e Forraigne Ministers: The Envoyé of Suede has made his Complaints to Mons^r de Croissy about a Bas-Releif, wherein he thinkes an Affront is offerd to y^e King his Master. As soon as I am more particularly inform'd, I will give yo^r LoP an Account".⁶³²⁾

Kurz darauf, am 2. April 1686, wurde der kaiserliche Gesandte Graf Lobkowitz bei Colbert de Croissy vorstellig, um die bereits erwähnte Beschwerde über einen der Bronzesklaven des Denkmals der Place des Victoires vorzutragen.⁶³³⁾

Die Anweisung zur Abreise erhielt Lillieroot am 19. April 1686. Einiger Finanzgeschäfte wegen konnte er nicht sogleich aufbrechen. So nützte der Gesandte die Gelegenheit, das am 28. März des Jahres enthüllte Denkmal näher zu inspizieren. Hierüber machte

er dem König in verschiedenen Briefen Mitteilung.⁶³⁴⁾ Nach seinem Bericht waren zwischen den Säulen der Laternenaufbauten nur die Modelle der Medaillons aufgehängt, die noch in Bronze gegossen werden mußte. Mit Genugtuung konnte Lillieroot feststellen, daß das Relief der Wiedereinsetzung Schwedens sich gegenüber den früheren Fassungen im entscheidenden Punkt unterschied; das läßt sich an Hand der von Lillieroot nach Stockholm übersandten Zeichnung überprüfen, die heute im dortigen Reichsarchiv verwahrt wird.⁶³⁵⁾ Die Darstellung entspricht exakt der im Louvre befindlichen Skulptur. Nur ist die Gestalt Karls XI. fortgelassen; statt dessen zeigt sich im Hintergrund eine summarisch angedeutete Gebäudegruppe. Künstlerisch konnte die jetzige Redaktion nicht befriedigen. Doch war durch die einfache Abänderung allen Einwendungen Schwedens der Boden entzogen. Anfang Mai 1686 schied Lillieroot aus Paris, in der festen Überzeugung, der Sache des Königs letzten Endes einen unersetzlichen Dienst erwiesen zu haben.

Aber auch ein anderer Schwede erhob denselben Anspruch: Daniel Cronström, der schwedische Kommissionssekretär und Korrespondent Nicodemus Tessins d.J. in Paris, legte 1699 ausführlich die eigenen Bemühungen um eine Abänderung des beanstandeten Reliefs dar.⁶³⁶⁾ Cronström datiert seine Initiative in das Jahr 1685. Doch muß es sich um einen Irrtum des Chronisten handeln, der die Vorgänge erst knapp eineinhalb Jahrzehnte später aufzeichnete; denn zugleich berichtet Cronström, daß der schwedische Gesandte damals Paris bereits verlassen hatte. Wohl auf eigene Faust - als schwedischer Untertan, nicht aber als offizieller Vertreter des Landes - begab sich Cronström zunächst zu dem Herzog von La Feuillade, um ihn um Auskunft über das Medaillon zu bitten.⁶³⁷⁾ Eindringlich wies er ihn darauf hin, wie sehr die schmähliche Szene des Reliefs den tatsächlichen politischen Ereignissen widerspreche. Später suchte er Desjardins in dessen Atelier auf und sah dort - wie er 1699 schreibt - "ein rundes Relief, auf dem die beiden Könige stehend dargestellt waren, mit dem Unterschied, daß Ihre Verstorbene Majestät (König Karl XI.) vortrat, als wolle Sie den König von Frankreich umarmen und ihm durch eine leichte Neigung des Körpers danken."⁶³⁸⁾ Wenige Monate

darauf teilte La Feuillade dem schwedischen Agenten mit, daß das beanstandete Medaillon durch eine andere, weniger verletzende Fassung des Themas ersetzt werde.⁶³⁹⁾

In den 1699 mit Tessin gewechselten Briefen gibt Cronström Auskunft über das neue Relief, das sich damals an einer der Laternenarchitekturen der Place des Victoires befand.⁶⁴⁰⁾ Seine Beschreibung der Skulptur stimmt präzise mit einem der sechs in irischem Privatbesitz befindlichen Medaillons überein (Kat.Nr. XLV/94). Von dem Baldachin überfangen, thront Ludwig XIV. links erhöht über einer Stufe. Nachdrücklich deutet der König auf die mit den Worten "LA POMERANI(E) RANDV(E) AV(X) SVEDOIS AN 166." versehene Schriftrolle, die der vor ihm stehende Höfling hält. Ludwig XIV. scheint ihn anzuweisen, das Schriftstück den drei mutmaßlichen Diplomaten rechts zu überreichen; einer der ausländischen Vertreter faßt bereits nach der Schriftrolle, während ein anderer gleichsam bittend die geöffnete Hand vorstreckt. Schon 1699 rätselte man über die genaue Bedeutung der Szene.⁶⁴¹⁾ La Feuillade und Desjardins, die wohl allein eine exakte Auslegung des Reliefs hätten geben können, waren damals bereits verstorben. Unzweifelhaft erschien nur die Bestimmung des unmittelbar vor Ludwig XIV. stehenden Hofmanns in dem strengen Habit: Hier mußte ein französischer Staatssekretär gemeint sein. Die drei Gestalten zur Rechten, alle in gleicher Weise modisch gekleidet, wurden zumeist als Repräsentanten des Kurfürsten von Brandenburg, des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg und des Königs von Schweden oder Dänemarks angesehen. Nach Aussage Cronströms aber vertraten andere Interpreten die Ansicht, es handele sich keinesfalls um auswärtige Gesandte, da Ludwig XIV. nicht in ihrer Gegenwart sitzen könne; vielmehr seien es französische Diplomaten, die an dem Rat des Königs teilnahmen. Cronström möchte der letzten Deutung den Vorzug geben.

Es ist charakteristisch, daß sich die Szene einer präzisen Interpretation entzieht: Nach der scharfen Kritik, die das 1685 gefertigte Relief hervorgerufen hatte, wird nun auf eine prononcierte Fassung des Themas verzichtet, wird eine unverbindliche Darstellung angestrebt. Das auf dem ersten Medaillon vorgeführte Geschehen vermag sich dem kundigen Zeitgenossen sogleich mitzu-

teilen, zumal die Monarchen selbst, deren Porträtköpfe Desjardins gewissenhaft ausgearbeitet hatte, durch die Orden, zum Teil auch durch das Habit und das Banner eindeutig gekennzeichnet sind. Das zweite Relief dagegen bedarf zumindest der erklärenden Beschriftung auf der von dem Staatssekretär gehaltenen Rolle, um auch nur annähernd verstanden werden zu können. Auf dem Tondo in irischem Privatbesitz trägt Ludwig XIV. ebenfalls den Krönungsmantel; doch kann das in dem veränderten Kontext keinen Anstoß erheben, da hier die fürstlichen Gegenspieler fehlen.

Nach der vornehmlich auf schwedischen Quellen beruhenden Schilderung der Vorgänge um die verschiedenen Reliefs, welche die Wiedereinsetzung Schwedens in Vorpommern zum Thema haben, sollen die einzelnen Stufen der Ereignisse zusammenfassend dargelegt und im weiteren Kontext des Denkmals gedeutet werden.

Ursprünglich war vorgesehen, das Medaillon der "Suédois rétablis en Allemagne" als Gegenstück zum Empfang der Genuesen am Denkmalsockel selbst anzubringen. Im Oktober 1685 bereitete Desjardins den Guß vor, der wohl bald darauf erfolgte. Denn die Skulptur stimmt mit den drei anderen Medaillons des Jahres 1685 - der Vernichtung der Häresie, der Unterdrückung der Duelle und der Unterwerfung Genuas - in der Faktur ganz überein, während die später gefertigten Tondi deutliche Unterschiede erkennen lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war Desjardins' Relief der Wiedereinsetzung Schwedens somit bereits vollendet, als man dem schwedischen Gesandten Lillieroot gegen Februar 1686 im plastischen Modell oder zeichnerischen Entwurf die veränderte Fassung vorlegte, die alle Gestalten "à la romaine" zeigt und die unterwürfig-dankbare Pose Karls XI. abschwächt. Doch erscheint es sehr ungewiß, ob der Herzog von La Feuillade tatsächlich beabsichtigte, das modifizierte Relief in Bronze ausführen zu lassen; möglicherweise sollte Lillieroot durch die gemilderte Darstellung nur vorübergehend abgelenkt und beruhigt werden. Auf Grund der diplomatischen Komplikationen aber mußte sich der Herzog wohl im Februar 1686 dazu bereit erklären, das Relief nicht am Sockel des Denkmals Platz finden zu lassen. Gleichzeitig verzichtete er auch darauf, das als Pendant vorgesehene Medaillon der Unterwer-

fung Genuas am Piedestal anzubringen. Freilich mochte La Feuillade nicht gänzlich auf die Darstellung der durch die Gunst Ludwigs XIV. unterstützten Schweden verzichten; das Relief sollte nun in veränderter Form gemeinsam mit dreiundzwanzig weiteren Medaillons zwischen den Säulen der Laternenarchitekturen aufgehängt werden. Wie aber die auf Lillieroots Veranlassung gefertigte Zeichnung beweist, entspricht das dort befestigte Modell - mit Ausnahme der eliminierten Figur des schwedischen Königs - präzis dem beanstandeten Bronzerelief des Jahres 1685. Darum liegt die Vermutung nahe, daß man einen nach dem Bronzemedailon ausgeführten Abguß, auf dem allein die Gestalt Karls XI. fortgenommen war, auf der Place des Victoires zur Schau stellte. Wahrscheinlich handelte es sich lediglich um ein Täuschungsmanöver. Denn als Daniel Cronström - nach der Rückberufung des schwedischen Gesandten - Anfang Mai 1686 François de La Feuillade und Martin Desjardins aufsuchte, mußte er feststellen, daß das Bronzerelief nach wie vor existierte; augenscheinlich hielt La Feuillade an dem Gedanken fest, das Medaillon doch noch bei der Denkmalsdekoration zu verwenden - vielleicht nach einigen Monaten zurückhaltenden Abwartens, in denen die Affäre an Aktualität verlieren und die Empörung der Schweden sich legen konnte.

Erst der Einsatz des Kommissionssekretärs Cronström, der sich in direkten Gesprächen mit La Feuillade und Desjardins um die Modifizierung des Reliefs bemühte, führte zu einem greifbaren Erfolg, da nun das Medaillon mit dem thronenden Louis XIV und den vier Staatsmännern geschaffen wurde, das ein grundverschiedenes Konzept vertritt. Eventuell trug auch die gewandelte Situation im außenpolitischen Bereich zur Sinnesänderung des Herzogs bei. Denn am 9. Juli 1686 schloß sich Schweden, der traditionelle Verbündete der Franzosen, mit den im Reich gelegenen Territorien - Vorpommern wie den Bistümern Bremen und Verden - der Augsburger Allianz an, die sich gegen Ludwig XIV. richtete.

Die von Cronström angegebene Chronologie der Ereignisse wird durch weitere Nachrichten zu dem zweiten Medaillon der Wiedereinsetzung Schwedens bestätigt. Denn es zählt zu jenen Reliefs, die der Herzog von La Feuillade am 12. August 1686 in Auftrag gab⁶⁴²⁾: Vertraglich verpflichtete er den Bildhauer Jean

Arnould⁶⁴³⁾ und den Gießer Pierre Le Nègre⁶⁴⁴⁾ zur Fertigung der vierundzwanzig Bronzemedailleurs, die für die Laternenarchitekturen der Place des Victoires bestimmt waren. Doch wurden nur die ersten sechs Reliefs zügig ausgeführt; am 29. Oktober 1686 war schon zwei Drittel der Arbeit an der ersten Gruppe geleistet. Bei der am 21. Juni 1687 getätigten Abschlußzahlung⁶⁴⁵⁾ befanden sich die sechs Medailleurs bereits an den Säulen der "Fanaux". Das Protokoll der ersten Denkmalsvisite vom 5. September 1687⁶⁴⁶⁾ und auch der Text François Lemées von 1688⁶⁴⁷⁾ nennen - neben der Neufassung des den Schweden geltenden Medailleurs - die folgenden ausgeführten Reliefs: die Schlacht von St.Gotthard an der Raab, die Einnahme von Valenciennes, die Bautätigkeit in Versailles, den Empfang der Botschafter ferner Länder und die Anlage des Mittelmeerkanaals; die sechs Skulpturen befinden sich heute in einer irischen Privatsammlung (Kat.Nr.XLV/90-95). Auch 1699 war die zweite, gleichfalls sechs Reliefs umfassende Gruppe noch nicht gegossen; als Daniel Cronström den Platz besichtigte, sah er dort nur deren Ausführungen in Terrakotta. Doch wußte er an Tessin zu berichten, daß der Metallguß der Medailleurs geplant sei.⁶⁴⁸⁾ Tatsächlich wurden die sechs Tondi der zweiten Gruppe zu einem späteren Zeitpunkt in Bronze ausgeführt, wie das Protokoll der Platzvisite vom 6. September 1717 erweist⁶⁴⁹⁾; heute existieren noch drei der Reliefs, welche die Wiederherstellung der soldatischen Disziplin, den Abbruch der Pyramide in Rom und die Einnahme einer Stadt darstellen (Kat.Nr.XLV/87-89).

1718 ließ Louis de La Feuillade, der Sohn des Denkmalstifters, die Säulenaufbauten mit den Laternen abbrechen, während er die dort angebrachten Reliefs wohl fortgab oder verkaufte.⁶⁵⁰⁾ Denn in seinem Nachlaßinventar vom 12. Februar 1725 wird keine der Bronzeskulpturen genannt. Im 19. Jahrhundert aber tauchten elf Medailleurs in England auf. Die sechs Reliefs der ersten Gruppe, die 1686 von Arnould und Le Nègre geschaffen worden waren, gelangten 1825 als Geschenk des englischen Königs Georg IV. in ein irisches Schloß. 1914 wurden in einer Stiftung Georgs V. dem Louvre fünf weitere Medailleurs überlassen; es handelt sich um die Unterwerfung Genuas und die erste Fassung der Wiedereinsetzung Schwedens wie um die drei genannten Skulpturen, die zwischen 1699

und 1717 ausgeführt worden waren. Da sämtliche elf Tondi offenbar am Anfang des 19. Jahrhunderts in England in e i n e r Hand vereint waren, ist zu vermuten, daß sich ursprünglich alle diese Medaillons gemeinsam im Besitz der Herzöge von La Feuillade befanden - mögen sie nun an den Pilonen der Laternen auf der Place des Victoires befestigt oder im Hôtel de La Feuillade deponiert gewesen sein. So verwahrten die Herzöge von La Feuillade wohl mindestens bis 1718 auch die zwei anfänglich für den Denkmalssockel vorgesehenen Reliefs der Unterwerfung Genuas und der Wiedereinsetzung Schwedens; bezeichnenderweise begegnet keines der Medaillons in Desjardins' Nachlaßinventar von 1694.

c. Die fünf übrigen Reliefs in irischem Privatbesitz

Der Empfang der Abgesandten ferner Völkerschaften

Der Tondo mit dem Empfang der Abgesandten ferner Völkerschaften (Kat.Nr.XLV/95) ist dem zweiten Relief der "Suédois rétablis en Allemagne" im Aufbau recht verwandt. Von drei Höflingen umgeben, thront links Ludwig XIV., während sich von rechts die Fremden ehrfürchtig nähern. Zuvorderst steht der durch den spitzen Hut ausgezeichnete Vertreter Siams, der zur Begrüßung die Hände vor der Stirn aneinanderlegt und sich vor dem König verneigt. Rechts hinter dem Siamesen wird der mit Turban und Krummdolch versehene Repräsentant der Barbareskenstaaten Nordafrikas sichtbar, der wie anbetend die Arme erhebt. Zwischen dem Siamesen und dem Nordafrikaner zeigt sich im pelzgefütterten Mantel ein Moskowiter, der die gesenkten Arme abspreizt und die Hände nach unten öffnet. Hinter den drei Gestalten ist der kahle Schädel eines weiteren Abgesandten wahrzunehmen.

Verschiedene Vorgänge sind hier somit zu einer einzigen Szene zusammengezogen. Dem entspricht die begleitende Inschrift, in deren Titel die Abgesandten als "ex Scithia, Libya, et extrema India legati" bezeichnet werden.⁶⁵²⁾ Ludwig XIV. hatte stets dafür Sorge getragen, daß ihm entlegene Völkerschaften die gebührende Reverenz erwiesen. Die propagandistischen Motive gelangen unmißverständlich in einer Medaille zum Ausdruck, die auf den

spektakulärsten und jüngsten Empfang - den der Siamesen vom 1. September 1686 - geschlagen wurde; die Umschrift lautet dort "FAMA VIRTUTIS".⁶⁵³⁾ Desjardins' Relief zeigt aber nicht nur jene Repräsentanten, die um der vermeintlichen Größe des Königs willen aus exotischen Ländern herbeieilen; auch die Demonstration französischer Macht spielt eine gewichtige Rolle. Denn der Nordafrikaner ist wahrscheinlich ein Vertreter Algiers; im Oktober 1681 hatte Ludwig XIV. von der See her die Stadt bombardieren lassen, im April 1684 mußten die Abgesandten Algiers in Versailles den Frieden erbitten. Damit ergibt sich eine unmittelbare Analogie zu den Geschehnissen um die Republik Genuas. Wie auf allen Reliefs der Place des Victoires, welche die Überlegenheit Ludwigs XIV. fremden Mächten gegenüber vor Augen führen, trägt der Herrscher auch hier den Krönungsmantel. Daß Ludwig XIV. thront und nicht steht, entspricht im übrigen dem tatsächlichen Ablauf solcher Audienzen, die man zum Empfang der Vertreter der am Rande oder außerhalb Europas gelegenen Länder veranstaltete.⁶⁵⁴⁾

Schon auf einem der seitlichen Medaillons der 1678/79 entworfenen Spiegelgalerie Le Bruns werden Repräsentanten verschiedener Völkerschaften in einem einzigen Bildfeld vereinigt.⁶⁵⁵⁾ Dort handelt es sich freilich um eine allegorische Darstellung, da die Gestalt der "France" die nordafrikanischen und indianischen Abgesandten empfängt. Im gleichen Jahr 1686, in dem der Tondo für die Place des Victoires entstand, entwarf Antoine Coysevox das bereits erwähnte Bronzerelief, das den Sockel der für die Bretagne bestimmten Reiterstatue Ludwigs XIV. schmücken sollte.⁶⁵⁶⁾ Hier sind die fremdländischen Botschafter in ein umfangreiches Programm einbezogen, das die zeitgenössische Darstellung mit sinnbildlichen Elementen verbindet. Die Personifikation der Bretagne wie der Herzog von Chaulnes, Gouverneur der Provinz, und der Bildhauer selbst präsentieren dem in der "Galerie des Glaces" thronenden Monarchen die Entwurfszeichnung des Monuments. So gleich schließen sich die Vertreter ferner Völkerschaften an; die Siamesen, die an deren Spitze erscheinen, waren 1686 im bretonischen Hafen Brest an Land gegangen. Nicht zufällig finden sich die exotischen Abgesandten auf dem Relief, das die Überreichung der Denkmalszeichnung zum Gegenstand hat. Denn Ludwig XIV.

hatte seine Entscheidung, das von der Bretagne gelobte Monument in Nantes aufstellen zu lassen, mit folgenden Worten begründet: er habe die Stadt gewählt "tant à cause du pont où elle pourra être mise avec décence, qu'à cause de l'abord considérable de toutes les nations tant par terre que par eau."⁶⁵⁷) Die am Statuensockel befindliche Darstellung hat demnach einen zweifachen Sinn: Wie die Repräsentanten ferner Völker dem König ihre Verehrung erweisen, so wird er auch von den Fremden im Denkmal bewundert.

Daß die Hofkunst Ludwigs XIV. dem Motiv des Empfangs exotischer Abgesandter überragende Bedeutung zumäß, erweist sich an einem weiteren Beispiel. Wohl bald nach der Mitte der achtziger Jahre sollte Le Brun für den Versailler "Salon de la Paix" ein Gemälde schaffen, dessen Konzept Claude Nivelon in folgenden Worten beschreibt:

"il a représenté Sa Majesté sur un superbe trône peint dans le même lieu où on lui a vu recevoir les ambassadeurs de Siam et élevé au milieu généralement de tous ceux de toutes les nations du monde qui se sont rendues auprès de ce Prince pour quelque motif que ce soit. La composition de ce tableau est d'une noble imagination s'étant formé une idée de la grandeur du Roi Salomon devant lequel la fameuse Reine de Saba et les ambassadeurs de tous les rois de la terre habitable se rendirent pour voir la sagesse et admirer la grandeur, ce sujet est très noble pour être entré dans le Caractère conforme à chaque sujet qui paroît au-devant de ce grand prince."⁶⁵⁸)

Der Tod des Malers 1690 verhinderte die Ausführung des Bildes. Nun zeigt der frühe, wohl gegen 1685/86 entstandene Piedestalentwurf für das Denkmal der Place Vendôme⁶⁵⁹) in dem Hochoval eine der Beschreibung Nivelons entsprechende Darstellung. Eventuell war hier ein solches Relief vorgesehen, das sich dem gesamten Sockelprogramm des Monuments bruchlos einfügte, da sich in diesem Planungsstadium über den Ecken des "soubassement" die Statuen der vier Weltteile erheben sollten, die mit "admiration" und "respect" zum König aufzublicken hatten.⁶⁶⁰)

Die Einnahme von Valenciennes

Der durch den Harnisch ausgezeichnete König - wohl im Gespräch mit einem Offizier befindlich - deutet auf die Soldaten, die links die Mauern der Stadt erstürmen. Über Ludwig XIV. flattert das Banner mit dem Sonnenemblem; einer der zwei weiteren Begleiter hält den antikischen Helm des Herrschers (Kat.Nr. XLV/92).

In der Endphase des während der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts geführten Kriegs gelang es den Franzosen, mehrere bedeutende Plätze in den Spanischen Niederlanden einzunehmen. Ludwig XIV. selbst nahm häufig an den durch Vauban sorgfältig vorbereiteten Belagerungen teil und leitete sie offiziell. Später konnte der Herzog von Saint-Simon, wohl nicht ohne Übertreibung, über den Herrscher schreiben: "... ce goût de siéges pour y montrer sa bravoure à bon marché, s'y faire reténir à force, étaler sa capacité, sa prévoyance ..." ⁶⁶¹ Die Einnahme von Valenciennes am 17. März 1677 erfolgte nach einem ungewöhnlichen Plan Vaubans ⁶⁶²): Die Franzosen stürmten die Stadt nicht nachts, sondern am helllichten Tage, so daß die spanischen Verteidiger überrumpelt wurden. Auf französischer Seite gab es nur geringe Verluste; vor allem aber kam es zu keinen Plünderungen. Ausführlich ging die Panegyrik darauf ein, daß Ludwig XIV. sich hier als großmütiger Sieger erwiesen habe. So sagte Paul Tallemant unter anderem in seiner an den König gerichteten Akademierede vom 25. August 1677 ⁶⁶³):

"Si LOUIS aime à vaincre, il aime encore plus à pardonner. Ouy, MESSIEURS, la bonté du Vainqueur les délivre du mal avant qu'ils ayent eu le loisir de le craindre. Valenciennes est prise, abandonnée au pillage, & sauvée, en moins de temps qu'il ne m'en faut pour vous le raconter; & le Prince couvert de gloire nous laisse à décider ce que nous devons le plus admirer en luy dans ce moment, de sa valeur, de son autorité, ou de sa clémence. Cette superbe place est à luy doublement, & parce qu'il l'a conquise, & parce qu'il l'a sauvée. Il l'attaque, & la défend en mesme temps, il la gagne par les

armes & par les bienfaits, & les Habitans le voyent en un seul matin, & leur ennemi, & leur Protecteur."

Die Inschrift des Reliefs hebt ebenfalls die Milde des Siegers hervor. In der Geste des Königs mag sich daher der Befehl zur Schonung der Stadt ausdrücken.

In Übereinstimmung mit den bisher besprochenen Denkmalreliefs militärischer Thematik ist hier kein allegorischer Darstellungsmodus gewählt: Der Bildhauer schildert die Einnahme von Valenciennes als konkreten Vorgang. Freilich ist das Geschehen stark vereinfacht. Zudem wird die Gestalt Ludwigs XIV. mit verschiedenen Elementen bloßer Repräsentation versehen: Der Harnisch fand damals im Felde keine Verwendung mehr; auch der helmtragende Page ist nur ein aus gemalten Herrscherbildnissen bekanntes Ver-satzstück.⁶⁶⁴⁾

Die Schlacht von Sankt Gotthard an der Raab

Das Medaillon, das den 1664 über die Türken bei Sankt Gotthard an der Raab errungenen Sieg darstellt (Kat.Nr.XLV/90), ist im Unterschied zu dem Relief der Einnahme von Valenciennes rein allegorisch aufgefaßt: auf den osmanischen Trophäen erhebt sich die geflügelte Gestalt der Victoria, die in der Linken Palmzweige und in der Rechten einen Helm hält.

Die über den Waffen der Gegner stehende Siegesgöttin, die allein das Rund des Relieffeldes in Anspruch nimmt, gemahnt an ähnliche Bildungen im Bereich der Medaillenkunst.⁶⁶⁵⁾ Ungewöhnlich ist nur das Attribut des in der Hand gehaltenen Helms.⁶⁶⁶⁾ Doch findet sich ein solcher Viktorientypus in der Kunst Ludwigs XIV. zuweilen in szenischem Zusammenhang. So wird auf Le Bruns Gemälde der Versailler Spiegelgalerie, das die Einnahme von Gent zum Gegenstand hat, der Herrscher u.a. von einer Personifikation begleitet, die einen goldenen Helm mit sich führt⁶⁶⁷⁾; durch den Lilienreif wird er als Attribut Ludwigs XIV. gekennzeichnet. Verbindlicher noch ist die Aussage André Félibiens, der 1663 ein von Le Brun gemaltes Reiterbildnis Ludwigs XIV. eingehend be-

schreibt. Eine der drei allegorischen Gestalten, die den Monarchen umgeben, ist die der Victoria; Félibien sagt in der an Ludwig XIV. gerichteten Exegese: "Elle est assise sur un nuage, & tient vostre casque à la main."⁶⁶⁸⁾

Zwei auf Charles Le Brun zurückgehende Werke, die sich ebenfalls auf die Schlacht von Sankt Gotthard an der Raab beziehen, können zum Vergleich hinzugezogen werden. Eines der hochovalen Bildfelder der Versailler Spiegelgalerie⁶⁶⁹⁾ zeigt die Personifikation der "France", die mehrere Türken zu Boden wirft; ihr zur Seite schwebt der habsburgische Adler, der sich wohl an dem Kampf beteiligt, zugleich aber fast erschrocken auf die Osmanen niederblickt und, wie es scheint, durch das Schwert der "France" geschützt wird. Noch prägnanter ist die grundsätzlich verwandte Darstellung der 1684/85 von Antoine Coysevox nach Charles Le Bruns Entwurf skulptierten "Vase de la Guerre"⁶⁷⁰⁾, die auf der Versailler Schloßterrasse in Höhe des "Salon de la Guerre" steht: dort klammert sich der Reichsadler an den Lilienschild.

Die von Le Brun konzipierten Arbeiten spiegeln die offizielle Auffassung des Hofes wider. Den Sieg von Sankt Gotthard hatte das unter dem Befehl des Grafen Raimund Montecuccoli stehende kaiserliche Heer am 1. August 1664 u.a. mit Hilfe der Truppen Frankreichs errungen - auf deren Einsatz allein war nach französischer Ansicht die Niederlage der Türken zurückzuführen.⁶⁷¹⁾ Demgemäß heißt es in der Inschrift zum Relief der Place des Victoires, das gerettete Österreich sei Zeuge des Sieges, den französische "virtus" errungen habe. Das Medaillon selbst gibt dagegen eine neutrale Darstellung, die sich allein auf die besiegten Türken bezieht, im übrigen aber - unter Verzicht auf jeden nationalen Hinweis - weder die Leistungen der Franzosen hervorhebt noch die der Österreicher mindert.⁶⁷²⁾ Möglicherweise wirkt sich hier bereits der Wandel des politischen Klimas aus, der Zurückhaltung gebot, da Kaiser Leopold I. im Juli 1686 eine starke Koalition gegen Ludwig XIV. zu bilden mußte.

Daß der Sieg von St. Gotthard zum Thema eines der Denkmalreliefs bestimmt wurde⁶⁷³⁾, mag auch in der Person des Auftraggebers begründet sein. Denn die Schlacht bezeichnet eine entscheidende Wegmarke in der militärischen Karriere de La Feuillades: in

einem dem König übersandten Rapport hatte er seinen gewiß nicht unbedeutenden Anteil an dem Erfolg in so günstigem Licht dargestellt, daß die Verdienste des eigentlichen Befehlshabers, Jean de Coligny, zurückzutreten schienen.⁶⁷⁴⁾ La Feuillade wurde triumphal empfangen, als er mit den erbeuteten Geschützen und Standarten in Paris eintraf; gleichzeitig erhielt er die Ernennung zum Generalleutnant. So ist das Relief wohl als versteckte Huldigung an den Auftraggeber zu werten, der sich bereits in der Darstellung der Einnahme von Besançon auf höchst vorteilhafte Weise hatte porträtieren lassen.

Der Mittelmeerkanal

Zwei weitere Reliefs der 1686/87 gefertigten Serie gelten keinen militärisch-machtpolitischen Aktionen, sondern den Unternehmungen Ludwigs XIV. für die Künste und den Handel.

Das dem Mittelmeerkanal gewidmete Medaillon (Kat.Nr.XLV/91) hat topographischen Charakter: die stark vereinfachte Darstellung zeigt in schräger Aufsicht, die nach Süden orientiert ist, das von der Wasserstraße durchzogene Land zwischen Mittelmeer und Atlantik. Im Hintergrund sind die Pyrenäen zu einem mächtigen Gebirge aufgetürmt. Rechts erblickt man die Mündung der Gironde mit dem Leuchtturm von Cordouan⁶⁷⁵⁾ und das an der Garonne gelegene Bordeaux. Markant wird Toulouse hervorgehoben: dort zweigt der Kanal von der Garonne ab. Auf die Andeutung weiterer Städte ist verzichtet. Links mündet der Kanal in das Mittelmeer, das durch eine Galeere gekennzeichnet ist, während sich auf dem Atlantik mehrere Segler befinden.

Der Bau des Mittelmeerkanals, auch "Canal de Languedoc" genannt, zählt zu den bedeutsamsten Projekten, die unter Jean-Baptiste Colbert zur Förderung des Handels in Angriff genommen wurden.⁶⁷⁶⁾ Nach mehrjähriger Prüfung erging 1666 ein Edikt, das die Durchführung des Vorhabens anordnete; gegen 1681 konnten die umfangreichen Arbeiten abgeschlossen werden.

Kurz zuvor entwarf Charles Le Brun für die Versailler Spiegelgalerie das Gemälde der "Jonction des deux mers"⁶⁷⁷⁾; auch

wurden verschiedene Medaillen geprägt, die sich sowohl auf die Zeremonie des Durchstichs vom 17. November 1667 als auch auf die Vollendung im Jahr 1681 beziehen.⁶⁷⁸⁾ Im Gegensatz zu dem Relief der Place des Victoires wählen die Medaillen und das Gemälde Le Bruns gleichermaßen den allegorischen Darstellungsmodus. Charles Le Brun läßt Neptun, der den Atlantik repräsentiert, die Hand der Amphitrite ergreifen, die die Stelle des Mittelmeeres einnimmt.⁶⁷⁹⁾ Die 1667 auf den Durchstich geschlagene Medaille zeigt den Gott des Meeres, der den Dreizack in den Boden stößt, um den Wassern den Weg zu bahnen.⁶⁸⁰⁾ Auch auf der 1687/88 von Jean Mauger geschaffenen Medaille⁶⁸¹⁾, die der Eröffnung des Kanals 1681 gilt, findet sich das Bild Neptuns; hier erhebt er sich auf dem Hippokampenwagen. Überdies wird der Personifikation des Hafens von Sète durch den Flußgott Garonne ein Schiff dargebracht.

Im Vergleich zu den sinnbildlichen Fassungen des Themas muß das Relief der Place des Victoires, das die topographische Schilderung bevorzugt, äußerst anspruchslos genannt werden. Die kleinteilige Wiedergabe der Landschaft erscheint umso unangemessener, als das Medaillon ehemals hoch aufgehängt war, so daß die Details keinesfalls zur Geltung gelangen konnten. Doch sind die Gründe nicht bekannt, die den verantwortlichen Künstler dazu veranlaßten, sich gegen eine figürlich-allegorische Darstellung, etwa im Sinne der naheliegenden Neptun-Ikonographie, zu entscheiden.

Hingegen entspricht die begleitende Inschrift ganz dem Tenor der geläufigen Äußerungen über das Kanalbauwerk. Hier wird hervorgehoben, daß erst Ludwig XIV. die Leistung vollbrachte, um die sich andere zuvor vergebens bemüht hatten. Tatsächlich war schon seit Franz I. des öfteren der Versuch unternommen worden, Mittelmeer und Atlantik durch einen Kanal zu verbinden. So konnte Ludwig XIV. in seinen "Mémoires" schreiben lassen: die Kanalverbindung sei "infiniment avantageuse à mon royaume qui devenait ainsi le centre et comme l'arbitre du commerce de toute l'Europe. Et il n'était pas moins glorieux pour moi qui, dans l'accomplissement de ce projet, m'élevais au-dessus des plus grands hommes des siècles passés qui l'avaient inutilement entrepris."⁶⁸²⁾ Auch in der Präambel des 1666 wegen des Kanalbaus erlassenen Ediktes wurden die Verdienste Ludwigs XIV. gegenüber denen seiner Vorgänger

hervorgehoben.⁶⁸³⁾ Unter diesem Gesichtspunkt schließt sich das Relief der "Jonction des deux mers" an die Medaillons des Sieges über die Häresie und des Verbots der Duelle an. /

Die Bauten in Versailles

Nach Auskunft der Beschreibung von 1687 lautet der Titel des sechsten Reliefs der Folge (Kat.Nr.XLV/93): "les magnifiques bastimens de Versailles". In Regnier-Desmarais' Veröffentlichung des Jahres 1686, welche die Inschriften der vierundzwanzig vorgesehenen Darstellungen wiedergibt, wird das Medaillon nicht genannt. Wohl erst nach der Einweihung des Denkmals im März 1686 faßte man den Entschluß, in die Serie einen Tondo aufzunehmen, der Versailles zum Thema hat.⁶⁸⁴⁾

Ähnlich dem Relief des Mittelmeerkanaals sind auch hier Komposition und Ausführung recht bescheiden. Eine Quellnymphe weist mit ausgestrecktem Arm auf die Bauten von Versailles, die im Hintergrund nur skizzenhaft wiedergegeben sind. Außer dem Schloß selbst, das bereits mit dem Südflügel versehen, aber noch nicht vollendet ist, erkennt man die Orangerie, die 1686 - etwa in der Entstehungszeit des Reliefs - fertiggestellt wurde. Ferner sind die Aquädukte angedeutet, deren Bau Ludwig XIV. seit der Mitte der achtziger Jahre betrieb, um die Wasser der Eure nach Versailles leiten zu lassen; 1688 mußten die Arbeiten wegen des Ausbruchs des Pfälzischen Krieges abgebrochen werden.⁶⁸⁵⁾ In der Ferne liegt im Gebirgsland ein Kastell, in dessen Nähe ein Schäfer seine Tiere weidet.

Die Darstellung der in schräger Aufsicht gegebenen Landschaft gemahnt an den Tondo der "Jonction des deux mers". Die räumlichen Zusammenhänge sind äußerst unklar. Das zeigt sich nicht nur an dem Kastell und dem Schäfer, die im Verhältnis zu groß erscheinen, sondern auch an den Wasserströmen, die an der Peripherie des Reliefs verlaufen. So vermag das Medaillon künstlerisch nicht zu befriedigen.

Die Inschrift hebt hervor, daß Ludwig sich nach den Mühen des Kriegs in Versailles der Muße erfreue⁶⁸⁶⁾; dadurch wird indi-

rekt auf die Szenen militärischen Charakters Bezug genommen. Überdies findet das gewaltige Ausmaß der Arbeiten in der Inschrift Bewunderung. Hinter den Worten steht das Motiv der Bezwingung der Natur⁶⁸⁷⁾, das auch in den Aussagen zum Bau des Mittelmeerkanaals anklingt; beispielsweise schreibt Père Claude-François Menestrier, der König "donnoit ainsi de nouvelles loix à la Nature, & dispoit des Elemens pour des Ouvrages & des entreprises dignes de Sa Magnificence ...".⁶⁸⁸⁾

d. Die drei für die Laternen bestimmten Reliefs im Louvre
(nach 1699)

Die zu untersuchenden Medaillons des Louvre wurden erst nach 1699 gegossen. Doch geht das Konzept der Darstellungen bereits auf das Jahr 1686 zurück, da die Themen schon in Regnier-Desmarais' Aufzählung der vierundzwanzig Inschriften begegnen.

Der Abbruch der Schandpyramide in Rom

Das dem Abbruch der 1664 in Rom errichteten Pyramide geltende Relief (Kat.Nr.XLV/88) zeigt im Vordergrund Charles Duc de Créquy in arroganter Attitüde; um den französischen Gesandten haben sich mehrere Begleiter versammelt, die in gleicher Weise aufwendig-modisch gekleidet sind. Die Blicke richten sich auf den Kleriker, der sich gleichsam entschuldigend an die Franzosen wendet, während er auf die Pyramide im Hintergrund deutet; mehrere Arbeiter mühen sich darum, das Monument vom Sockel zu stürzen, das hier gegenüber dem tatsächlich ausgeführten Mahnmahl maßstäblich geringere Größe besitzt. Weitere Architekturen beschließen die Komposition.

Im Zusammenhang mit dem Relief der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne" wurde die Bedeutung des Geschehens aus französischer Sicht dargelegt: Der Überfall auf die Familie des Duc de Créquy bot Ludwig XIV. die erwünschte Gelegenheit, seinen Widersacher Alexander VII. Chigi zutiefst zu demütigen; im Frie-

densschluß von Pisa⁶⁸⁹⁾ mußte sich der Papst u.a. dazu verpflichten, vor der römischen Kaserne der korsischen Wache die steinerne Pyramide zu errichten, welche die Mahnung an das "exécrable attentat de la Compagnie des Corse"⁶⁹⁰⁾ stets zu vergegenwärtigen hatte. Der König selbst machte genaue Angaben zum Monument⁶⁹¹⁾: Es solle in dauerhaftem Material aufgeführt werden und sicher umzäunt sein, damit niemand die Möglichkeit habe, das Denkmal zu beschädigen oder die Inschrift auszulöschen; die Inschrift selbst müsse in großen Lettern gesetzt sein, um gut gelesen werden zu können.⁶⁹²⁾

Vier Jahre später wurde das Monument entfernt: Ludwig XIV. willigte 1668 in die Bitte Papst Clemens' IX. Rospigliosi ein, die Pyramide abbrechen zu dürfen. Doch war das Geschehene damit nicht vergessen: verschiedentlich wurden in Frankreich die Ereignisse dargestellt, die sich nach dem Überfall der Korsen zugetragen hatten. So schildert die zur "Histoire du Roi" gehörige Tapisserie Charles Le Bruns den Empfang des Kardinal-Legaten Chigi, der die Abbitte Alexanders VII. in Fontainebleau vortragen mußte.⁶⁹³⁾ Die Gemälde Le Bruns an den Gewölben der Gesandtentreppe und der Spiegelgalerie in Versailles fanden bereits Erwähnung.⁶⁹⁴⁾ Auf dem hochovalen Medaillon der "Galerie des Glaces"⁶⁹⁵⁾ hält die Gestalt der Gallia, von Fortitudo unterstützt, der unterwürfig sich nähernden Roma unmißverständlich die Zeichnung der Pyramide vor Augen, die es zu errichten gilt. Die Wiedergabe des Monumentes selbst konnte, aus jedem szenischen Zusammenhang gelöst, sinnbildhaften Rang erlangen: Der zur Folge der Vier Elemente zählende Teppich Le Bruns, der das Feuer repräsentiert, zeigt auf der Bordüre u.a. das Bild der Pyramide "qu'on a élevée dans Rome pour la satisfaction de l'injure faite à on Ambassadeur, sans qu'Elle (d.h. Sa Majesté) ait employé autre chose que le bruit de ses armes", wie André Félibien schreibt.⁶⁹⁶⁾

Auch entstanden verschiedene Medaillen, die sowohl die Errichtung wie die Entfernung des Mahnmals allegorisieren.⁶⁹⁷⁾ Hier sei nur die dem Abbruch des Monumentes gewidmete Darstellung besprochen. Die Medaille liegt in verschiedenen Fassungen vor, deren frühere vor das Jahr 1693 datiert werden muß, da Menestrier sie in die zweite Auflage seiner "Histoire du Roy Louis le

Grand par les médailles" aufnahm.⁶⁹⁸⁾ Vor der teilweise abgebrochenen Pyramide steht Religio mit Buch und Kreuz; die Inschrift des Abschnitts gibt die nähere Erklärung: "PIETAS • OPT • PR • EGRA(sic) CLEMENTEM •IX."

Das Relief der Place des Victoires unterscheidet sich grundsätzlich von allen genannten Werken. Bemerkenswerterweise gibt die zeitgenössische Szene, die keine allegorischen Züge aufweist, nicht die Errichtung, sondern den Abbruch des Monumentes wieder. Zudem gilt das Hauptaugenmerk dem Herzog von Créquy wie dem Geistlichen, während die Pyramide selbst in den Hintergrund gerückt ist. Im Gegensatz zu der 1686 verfaßten Inschrift Regnier-Desmarais', welche die üblichen Argumente der Propagandisten vorträgt, offenbart das wohl wesentlich später entstandene Relief selbst einen eher unverbindlichen Charakter. Elemente aggressiver Färbung finden sich nicht; auch der Kleriker, dessen Identifizierung ungeklärt bleiben muß, ist in Haltung und Gestik weniger devot geschildert als die entsprechenden Gestalten der zwischen 1679 und 1686 entstandenen Reliefs des Denkmals der Place des Victoires.

Die Wiederherstellung der soldatischen Disziplin

Ein weiteres Relief (Kat.Nr.XLV/87) trägt in Regnier-Desmarais' Beschreibung den Titel "Disciplina militaris restituta" oder "Le rétablissement de la discipline militaire". Vor den Augen Ludwigs XIV. paradiert eine Infanteriekolonnen, deren Ordnung ein Offizier überwacht. Der in den "Justaucorps" gekleidete König, der die Soldaten aufmerksam verfolgt, scheint selbst eine Anordnung zu geben, wie es sich der weisenden Gebärde der linken Hand ablesen läßt. Neben Ludwig XIV. steht ein jugendlicher Begleiter, wohl ein Page⁷⁰⁰⁾; hinter dem Herrscher wird sein Pferd sichtbar.

Die zeitgenössischen Berichte stimmen darin überein, daß Ludwig XIV. ungewöhnlichen Wert auf das Exerzieren legte⁷⁰¹⁾; häufig kontrollierte er in eigener Person die Truppen und kümmerte sich auch um geringfügige Details, wie es seiner Neigung und Veranlagung entsprach. Der Monarch ließ im Rahmen seiner Memoiren,

die sich an den Grand Dauphin richten, eine Abhandlung "De l'utilité d'exercer les soldats" verfassen⁷⁰²⁾; dort heißt es u.a.: "... c'est pourquoi cette application à exercer les troupes est une des choses où je vous conseille le plus de m'imiter".⁷⁰³⁾ Der Duc de Saint-Simon konnte darum über Louis XIV schreiben: "... ce goût de revues, qu'il poussa si loin que ses ennemis l'appelloient le roi des revues".

Freilich handelt es sich keineswegs nur um die Pflege bloßer Äußerlichkeiten. Denn ein großer Teil der militärischen Erfolge wurde der erst unter Ludwig XIV. eingeführten Übung verdankt, in Friedenszeiten zu exerzieren und Manöver abzuhalten. Gleichzeitig reformierten Le Tellier und Louvois, Vater und Sohn, das gesamte Heerwesen. Zum Beispiel versah man nun auch die einzelnen Regimenter mit einheitlichen Uniformen und bewaffnete sie effizient.⁷⁰⁴⁾ Frankreich ging hierin den anderen Ländern voraus.

So wird es verständlich, daß die königliche Propaganda sich das Thema der "Discipline militaire" zu eigen machte. 1686 schuf Thomas Bernard eine Medaille, die wohl als Vorbild des für die Place des Victoires bestimmten Reliefs anzusehen ist⁷⁰⁵⁾: Ludwig XIV. befiehlt die exerzierenden Musketiere, die in Kampfordnung aufgestellt sind. Das einer späteren Fassung⁷⁰⁶⁾ aufgeprägte Datum 1666 bezieht sich auf die dreitägigen Manöver, die um den 15. März des Jahres in der Ebene von Compiègne abgehalten wurden. Die von Gros de Boze betreute Druckausgabe der Münzgeschichte Ludwigs XIV. aus dem Jahr 1702 geht bei der Besprechung der Medaille auch auf die Gründe ein, die den König zu solchen Übungen veranlaßten. Mit dem Tenor des Textes stimmt die ein Vierteljahrhundert früher entstandene Inschrift des Medaillons der Place des Victoires überein.

Das Relief folgt im Prinzip der Medaille Bernards. Doch wird dort die Gestalt Ludwigs XIV. deutlich gegen die Reihen der paradiierenden Soldaten abgesetzt, die in starker Verkürzung weit hintereinander gestaffelt sind. Die Denkmalsskulptur wählt indessen größere Figuren, so daß das Bildfeld eng gefüllt ist. Hier wird auf die betonte Tiefenwirkung der Medaille verzichtet. Die Soldaten sind in einer Schräglinie angeordnet, so daß sich eher ein Figurenfries ergibt. Auch ist die Gestalt des Königs nicht isoliert

gegeben; zwischen dem Herrscher und den Truppen vermitteln formal die Figuren des Begleiters und des Offiziers.

Die Einnahme einer Stadt

Das letzte Relief der Folge (Kat.Nr.XLV/89) stellt den Einzug in eine Stadt dar. Das Thema kann nicht präzisiert werden, da sich unter den vierundzwanzig geplanten Szenen verschiedentlich die Einnahme eines Ortes findet. Bislang wurde angenommen, daß das Medaillon die Eroberung von Valenciennes zum Gegenstand hat; doch nach urkundlicher Aussage bezieht sich schon der in irischem Privatbesitz befindliche Tondo (Kat.Nr.XL 80) auf die Eroberung dieses Platzes.

Die französischen Musketiere werden von einem Offizier angeführt, der auf das Stadttor zuschreitet; dort steht ein - wie die abweichende Uniform vermuten läßt - gegnerischer Soldat, der auf die Toröffnung weist. Über der Truppe wird in der Ferne eine zinnenbewehrte Festungsarchitektur sichtbar.

Ähnlich wie das Relief der "Discipline militaire" zeigt das Medaillon einen eng gewählten Ausschnitt. Auch hier sind die Soldaten dicht hintereinander gedrängt, ohne daß eine perspektivische Wirkung angestrebt ist. Doch läßt der Aufbau, im Vergleich zu dem Tondo der Truppenparade, eine stärkere Differenzierung erkennen: Die Gestalt des Offiziers wird durch ein Architekturelement hinterlegt und somit hervorgehoben; die Linien des Degens wie der Partisane, die er in der Rechten hält, verdeutlichen den nach links führenden Bewegungszug, der auch durch die Geste des unmittelbar vor dem Tor stehenden Soldaten unterstrichen wird.

e. Die stilistische Stellung der für die Laternen bestimmten Reliefs

Vor der stilistischen Untersuchung der neun erhaltenen Medaillons, die für die Laternenarchitekturen bestimmt waren, sind nochmals die Dokumente zu prüfen. Am ausführlichsten berichten die Archivalien über die Arbeit Jean Arnoults und Pierre Le Nègres,

die die sechs Medaillons in Privatbesitz schufen. Nach der Übernahme des Auftrags gingen sie am 29. Oktober 1686 eine Vereinbarung ein, welche die Abgrenzung des jeweiligen Tätigkeitsbereichs präzisiert⁷⁰⁷⁾: Arnoult verpflichtete sich dazu, die Modelle herzustellen und die Wachsformen zu überarbeiten, während Le Nègre den Guß durchführen sollte. Der Werkvertrag selbst, der am 12. August des Jahres mit François de La Feuillade abgeschlossen worden war⁷⁰⁸⁾, spricht nicht von der internen Aufgabenverteilung, sondern widmet sich vor allem der Frage der Modelle; dort heißt es zu den Medaillons, die Arnoult und Le Nègre zu fertigen hatten:

"le tout de la grandeur, largeur et hauteur marquez aux modelles de plastre qui sont attachez présentement auxd. groupes de colonnes à la réserve des dessins des bas reliefs qui seront donnés par M.Mignard".

Aus dem Text geht deutlich hervor, daß ein Teil der auszuführenden Reliefs sich nach den Entwürfen richten sollte, die Pierre Mignard noch fertigen mußte⁷⁰⁹⁾, indes ein anderer Teil den auf der Place des Victoires ausgestellten Modellen zu folgen hatte. Doch bleibt unklar, ob diesen Gipsreliefs ebenfalls schon Zeichnungen Pierre Mignards zugrunde lagen, der vornehmlich seit den achtziger Jahren verschiedentlich Skulpturenentwürfe schuf.⁷¹⁰⁾ Aber auch Desjardins selbst war zumindest an den ersten zwei Sechsergruppen der Tondi unmittelbar beteiligt; denn Daniel Cronström sah 1686 zwölf der Reliefs im Atelier des Bildhauers.⁷¹¹⁾

Wie Nicodemus Tessin 1687 berichtet⁷¹²⁾, hatte das Denkmalsunternehmen Desjardins "gantz desoliret", zumal La Feuillade mit den Zahlungen in Rückstand geriet. Auch schreibt Guillet de Saint-Georges 1695: "M. Desjardin avoit travaillé avec assiduité l'espace de huit années aux ouvrages de la place des Victoires. Mais il s'étoit proposé de vivre ensuite dans un agréable repos, de goûter tranquillement le fruit de tant de peines, ce qu'il fit pendant quatre années, se bornant à de petits ouvrages pour son divertissement".⁷¹³⁾ Darum ist zu vermuten, daß Desjardins in der Endphase der Denkmalsplanung nur geringes Interesse an dem Vorhaben besaß, sich vielleicht noch mit den Modellen der Tondi beschäftigte, nicht aber deren Ausarbeitung und Guß übernehmen wollte. Dagegen besteht kein Grund zu der Annahme, La Feuillade habe even-

tuell das Vertrauen in den Bildhauer verloren und deshalb andere Künstler bevorzugt; denn im Oktober 1688 äußerte der Herzog gegenüber einem Vertreter der Stadt Marseille, der wegen des geplanten Reiterdenkmals Ludwigs XIV. in Paris Gespräche führte: "il ni (= n'y) a que le sieur Desjardin qui peut antreprandre la figure esquestre du Roy".⁷¹⁴)

So konnte Jean Arnoult, der sonst nicht eindeutig als Bildhauer nachzuweisen ist, zum Teil wohl auf vorbereitende Modelle Desjardins' zurückgreifen. Namentlich gilt das für das Victoria-Medaillon der Schlacht von Sankt Gotthard, dessen Komposition weit überzeugender erscheint als die der fünf anderen Reliefs, da die kräftig hervortretende Gestalt entschieden das Bildfeld beherrscht. Die Draperie der Figur steht stilistisch zwischen dem Relief des Friedens von Nymwegen und den Reiterstatuetten des Lyoneser Typus; auch die unbefangene Bewegung der Siegesgöttin wie deren frisch-lebendiger Ausdruck gemahnen an die Werke Desjardins'. Hingegen war Arnoult bei den Medaillons der Versailler Bauten und des Mittelmeerkanales vermutlich ganz auf sich selbst gestellt oder verfügte nur über fragmentarische Vorlagen. Die Quellnymphe z.B. läßt durchaus eine bildhauerische Gestaltung erkennen; die Zeichnung des Bildgrunds aber kann nur dilettantisch genannt werden.

Die drei nach 1699 ausgeführten Reliefs im Louvre unterscheiden sich grundsätzlich von den sechs in irischem Privatbesitz befindlichen Medaillons aus den Jahren 1685/86. Arnoults Tondi weisen einen getrennt gearbeiteten Profilrahmen auf. Die einzelnen Gestalten werden deutlich hervorgehoben und plastisch herausgearbeitet; darin stehen sie in der Nachfolge der Reliefs Martin Desjardins'. Dagegen besitzen die drei späteren Medaillons eine schmale Einfassung von nur geringer Höhe, die mit dem Reliefgrund zusammengossen ist. Auch die Figuren selbst sind sehr flach gehalten und werden - im Gegensatz zu den von Desjardins wie von Arnoult und Le Nègre geschaffenen Skulpturen - kaum geglättet: die Tondi scheinen die Frische des Tonmodells spüren zu lassen. Offensichtlich ist die lebendige Oberfläche eingehend nachgearbeitet; z.B. sind die Muster der Textilien wohl nachträglich graviert.

Der Komposition nach lassen sich drei Reliefs ebenfalls nicht mit den vorausgehenden Medaillons vergleichen. Hier findet sich

nicht der klare Aufbau der vier von Desjardins gefertigten Tondi aus dem Jahr 1685, die sich auf recht wenige Figuren in ausgewogener Anordnung beschränken. Die drei späten Medaillons, die auf jede Allegorisierung, aber auch auf eine starke Abkürzung und Vereinfachung des Geschehens verzichten, stellen gleichsam Ereignisbilder dar, die im eng gewählten Ausschnitt den Vorgang fast genrehaft wiedergeben. Stets sind die Standfläche und der Hintergrund recht detailliert vor Augen geführt. Dem zeitgenössischen Habit, den Uniformen und den Waffen wird eine minutiöse Schilderung zuteil. Aus dem Vergleich zwischen dem Relief des Louvre, das den Einmarsch in eine Stadt zeigt, und dem in Irland bewahrten Tondo der Einnahme von Valenciennes gehen deutlich die divergierenden Auffassungen hervor - mag es sich auch um unterschiedliche Ereignisse, dort um den kampflosen Einzug, hier um die gewaltsame Erstürmung handeln.

Während die Reliefs von Jean Arnoult an Desjardins anschließen, vertreten die drei Medaillons im Louvre eine abweichende Konzeption. Der Name des Bildhauers ist uns nicht bekannt; auch bleibt die Frage offen, inwieweit die Tondi eventuell auf Entwürfe Pierre Mignards zurückgehen.

f. Das Gesamtprogramm der Reliefs: Vergleich mit anderen Darstellungszyklen der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV.

Das Programm der vier querrrechteckigen Sockelreliefs und der vier 1685 als Ergänzung gefertigten Tondi ist inhaltlich wie formal äußert kohärent. Die vierundzwanzig Medaillons aber, die La Feuillade spätestens von 1686 an vorsah, weisen schon der Szenenauswahl nach keinen einheitlichen Plan auf. Bemerkenswert erscheint zugleich die Vielfalt der Darstellungsmodi, die etwa die Möglichkeiten des topographischen Bildes, der zeitgenössischen Historie wie der Allegorie in variierenden Ausformungen umfassen; dem entspricht die Beteiligung mehrerer Künstler, die zu verschiedenen Zeiten die vorgegebenen Sujets gestalteten.

Der Katalog aller Themen, die auf den querrrechteckigen und den runden Sockelreliefs wie auf den vierundzwanzig projektierten Tondi der Laternen dargestellt sind oder zumindest dargestellt

werden sollten, ist mit anderen Szenenfolgen zu vergleichen, die der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. gelten. Wohl kein Herrscher maß der zyklischen Repräsentation seines Regnums solch hervorragende Bedeutung zu. Gemälde und Tapisserien, Stiche und Skulpturen widmeten sich dieser Aufgabe; auch muß die Gattung der Bauinschriften genannt werden.⁷¹⁵⁾ Kennzeichnend aber ist namentlich der den Medaillen zugewiesene Rang. Schon bald nach Antritt der Selbstherrschaft 1661 entstand der Plan, signifikante Ereignisse auf Medaillen vorzuführen, die in ihrer Gesamtheit das "Règne de Louis le Grand" konstituieren sollten. Erstmals wurde hier der Gedanke einer "Histoire Métallique" mit beträchtlichem Aufwand realisiert⁷¹⁶⁾; einheitliche Regeln der Medaillengestaltung gelangten freilich erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zur Anwendung.⁷¹⁷⁾ Die schon 1663 von Colbert eingesetzte "Petite Académie", die spätere "Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres", hatte sich eigens mit den Aufgaben der königlichen Darstellung zu befassen.⁷¹⁸⁾

Aus der Betrachtung sind von vornherein jene Folgen auszuscheiden, die allein militärische Szenen zeigen, wie die 1678/79 von Joseph Parrocel geschaffenen Fresken der vier Refektorien im Pariser Hôtel des Invalides⁷¹⁹⁾, wie die verschiedenen Wandteppichserien der Schlachtensiege und Eroberungen Ludwigs XIV.⁷²⁰⁾ oder wie die Radierungen Sébastien Le Clercs zu den "Grandes Conquêtes" und den "Petites Conquêtes".⁷²¹⁾ Auch die von Charles Le Brun entworfenen Tapisserien der "Histoire du Roi"⁷²²⁾ weisen ein beschränktes Programm auf. Eindeutig herrschen militärische Erfolge vor, die zudem allein den 1667/68 gegen Spanien geführten Devolutionskrieg betreffen; auch werden ohnehin nur Geschehnisse ausgewählt, bei denen Ludwig XIV. selbst anwesend war. Andere Darstellungen der Serie beziehen sich auf politische Akte, wie die Demütigungen Spaniens und des Papsttums oder die Erneuerung des Bündnisses mit den Schweizer Kantonen. Zu den monarchisch-dynastischen Ereignissen zählen die Krönung Ludwigs XIV. und die Heirat mit Maria-Theresia von Spanien. Eine letzte Tapisserie, die den Besuch Ludwigs XIV. in den Werkstätten der Gobelins zeigt, läßt den König als Mäzen, speziell aber als Förderer der Bildteppichkunst auftreten. - Vergleichbar ist die Szenenauswahl der von François Blondel

verfaßten Inschriften, die im Hof des Pariser Rathauses Platz fanden⁷²³⁾; im Sinne der Annalen werden hier für jedes Jahr die wichtigsten Ereignisse genannt.⁷²⁴⁾ Auch dort sind, wenigstens bis zur Mitte der achtziger Jahre, vorrangig militärische und familiäre Begebenheiten festgehalten.

Das vielschichte Programm der 1678/79 konzipierten Spiegelgalerie⁷²⁵⁾, das z.T. in den ab 1674 geschaffenen Gemälden der - vor der Zerstörung - ebenfalls im Versailler Schloß befindlichen Gesandtentreppe vorgebildet ist⁷²⁶⁾, unterscheidet sich von den genannten Zyklen u.a. durch die Berücksichtigung innenpolitischer Reformmaßnahmen, die sich zumeist mit einzelnen Edikten verbinden. Der formalen Anordnung nach nehmen diese Szenen freilich nur den zweiten Rang ein, da sie in die seitlichen Medaillonfelder verwiesen werden. Dort gelangen Ludwigs Leistungen für Kommerz, Justiz und Sicherheit zur Darstellung. Die entsprechenden Szenen der Spiegelgalerie vermittelten wohl die entscheidende Anregung, in das Programm des Monuments der Place des Victoires den Bau des Mittelmeerkanals, die Justizreform und das Verbot der Duelle aufzunehmen; das letztgenannte Thema beansprucht jedoch in dem Denkmalskonzept eine bedeutendere Stellung, das es spezifische Qualitäten des Königtums zu veranschaulichen hat. Überdies rühmen die Inschriften in französischer Prosa, welche die querovalen Kartuschen des Denkmalssockels füllen, ausführlich die Verdienste Ludwigs XIV. im Bereich des Gerichtswesens, des Handels und der Kirche. Doch auch hier dominiert letztlich die Tätigkeit des Königs auf militärischem Gebiet: neben der Gründung des Hôtel des Invalides und der Errichtung der Grenzbefestigungen werden vor allem die Förderung des Offizierscorps wie die Vergrößerung des Heeres und der Marine hervorgehoben.

Der Komplex der Szenen, die Ludwigs Überlegenheit gegenüber fremden Mächten vor Augen führen, ist ebenfalls in der Spiegelgalerie vorgeformt; wie erwähnt, findet sich dort neben dem Empfang der Abgesandten ferner Völkerschaften auch die Demütigung Spaniens und Roms. Das Programm der Place des Victoires erweitert den Kreis dieser Darstellungen, indem es zwei Ereignisse aufnimmt, die Le Brun bei der Spiegelgalerie nicht mehr berücksichtigen konnte: die Wiedereinsetzung Schwedens in Vorpommern 1679 und den Empfang

des genuesischen Dogen 1685. Hier liegt ein thematischer Schwerpunkt des Denkmals.

Recht unterschiedlich ist die Auswahl der kriegerischen Geschehnisse. Die Ereignisse der sechziger Jahre stimmen noch überein. Auch bei der Place des Victoires finden sich - neben der Schlacht von St.Gotthart an der Raab 1664 - der Devolutionskrieg 1667/68 und die Unterstützung Hollands in der Fehde mit dem Münsteraner Fürstbischof Christoph Bernhard von Galen 1665/66. Doch für das folgende Jahrzehnt ergeben sich grundlegende Differenzen. Das umfangreiche Programm der "Galerie des Glaces", das die Auswirkungen der 1661 von Ludwig XIV. übernommenen Alleinherrschaft in Krieg und Frieden schildert, richtet sich vornehmlich auf die in den siebziger Jahren gegen Holland, Spanien und das Reich geführten Kriege.⁷²⁷⁾ Hier wählt Le Brun nur wenige militärische Begebenheiten, die desto ausführlicher dargestellt werden; andere Szenen, die der Entscheidung und den Vorbereitungen zum Feldzug gegen Holland gelten, zeigen Ludwig XIV. als planenden Lenker des Staates. Dagegen vertritt das Denkmal der Place des Victoires ein unvergleichlich bescheideneres Konzept: Die Kampagnen der siebziger Jahre werden nur an Hand einer größeren Zahl einzelner Schlachten und Belagerungen illustriert, zu denen auch drei Seekämpfe zählen.

Die Unterschiede zwischen der Versailler Spiegelgalerie und dem Pariser Denkmal betreffen auch die zeitlichen Grenzen. Le Bruns Gemälde umfassen nur die Jahre zwischen 1661 und 1678. Die Reliefs des Monuments aber führen die Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. bis zum Jahr 1686 fort, so daß unter anderem die Einnahme von Straßburg und Casale 1681, die Eroberung von Luxemburg 1684 und namentlich auch die Vernichtung der Häresie 1685 dargestellt werden können. Außerdem geht hier den Geschehnissen, die sich von den sechziger Jahren an zutragen, ein Ereignis des Jahres 1643 voraus: die Schlacht von Rocroy, in der die von dem Grand Condé angeführten Franzosen die Spanier vernichtend schlugen. Im gleichen Jahr bestieg der fünfjährige Louis XIV den französischen Thron. Regnier-Desmarais schreibt zur Begründung:

"... on s'est restraint aux événements arrivez depuis la Paix des Pyrénées, à la réserve de la bataille de Rocroy, qui ayant esté gagnée à l'avenement du Roy à la

Couronne, a esté mise à la teste de tout, comme
l'heureux présage de tant de grandes choses que nous
avons veues depuis."⁷²⁸⁾

So wird im Zusammenhang des Monumentes, das überwiegend dem militärischen Ruhm des Königs gewidmet ist, der Beginn des Regnums bezeichnenderweise durch eine Schlacht markiert, während etwa die Wandteppichfolge der "Histoire du Roi" die Krönung Ludwigs XIV. im Jahr 1654 an den Anfang stellt. Aber solche Szenen zeremoniellen Charakters finden sich ohnehin nicht im Programm der Anlage der Place des Victoires.

Den kriegerischen Tenor des Denkmalkonzeptes verdeutlicht schließlich auch das Relief des "Rétablissement de la discipline militaire". Weder die Spiegelgalerie noch ein anderer Louis XIV-Zyklus weist dieses Thema auf. Eine Ausnahme bildet nur die erwähnte Medaille von Thomas Bernard, die etwa in jener Zeit entstand, als die Sujets der vierundzwanzig Tondi der Place des Victoires ausgewählt wurden. Damals aber lag den Medaillen Ludwigs XIV. insgesamt noch kein festes Programm zugrunde. Im Rahmen des Denkmals nimmt nun das Relief eine zentrale Stellung ein. Nach Aussage der zugehörigen Inschrift zählt die Wiederherstellung der soldatischen Disziplin zu den Voraussetzungen der militärischen Erfolge; die Umschrift der Medaille Bernards faßt das in die Worte: PROLVSIO AD VICTORIAS. Dies Motto kann auch für den Tondo an dem Denkmal der Place des Victoires gelten, das den Siegen des Königs gewidmet ist.

g. Zyklische Darstellungen an den Monumenten Ludwigs XIV.

Die Frage der Laternen und ihrer Medaillons

Das Bemühen La Feuillades und der in seinem Auftrag arbeitenden Künstler, das Denkmal selbst und die vier Laternen mit zahlreichen Historienreliefs auszustatten, mag ungewöhnlich anmuten. Doch handelt es sich nicht um eine isolierte Erscheinung. Schon von den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts an läßt sich in Frankreich die Tendenz beobachten, königliche Bauten und Monumente mit Reliefzyklen zu schmücken, welche die Regierungsgeschichte

Ludwigs XIV. illustrieren. Das wohl früheste Beispiel bietet die "Pyramide du Louvre", die Charles Le Brun gegen 1667 für den Hof des Louvre entwarf.⁷²⁹⁾ Das Aussehen des geplanten Denkmals ist durch das zwischen Februar 1666 und Januar 1668 ausgeführte Louis XIV-Porträt Henri Testelins in Versailles⁷³⁰⁾ sowie durch den nach Charles Le Bruns Zeichnung⁷³¹⁾ gefertigten Stich François de Poillys überliefert, der als Titelblatt die am 29. August 1668 verfochtene These des Marquis de Seignelay, des Sohnes von Jean-Baptiste Colbert, schmückt.⁷³²⁾ Auch wurde das Projekt von Nicodemus Tessin 1687⁷²³⁾ und von Claude Nivelon um 1700⁷³⁴⁾ beschrieben. Über mehreren Brunnenstufen erhebt sich der mächtige Sockel des Monumentes, der unter anderem acht Flußgötter sowie vier Sklaven und vier Personifikationen königlicher Tugenden aufnimmt.⁷³⁵⁾ Der auf dem Unterbau aufsitzende Obelisk, dessen Höhe der des Louvre entsprechen sollte, trägt auf der Spitze ein Standbild Ludwigs XIV. oder eine Statue der Gloria; hierin widersprechen sich die Berichte Nivelons und Tessins. Den Schaft des Obeliskens schmücken leicht trapezförmige Relieffelder, welche die Unternehmungen Ludwigs XIV. verherrlichen. Freilich fehlen alle Nachrichten über die von Le Brun geplante Auswahl und Anordnung der Themen. Auf dem Stich de Poillys erkennt man lediglich eine kniende Gestalt vor dem thronenden König; das deutet auf Darstellungen im antikischen Modus, welche die Begebenheiten allegorisch verkürzen.⁷³⁶⁾

Zweifelloos ist der Gedanke, den Obeliskens mit szenischen Reliefs zu versehen, im Bereich der ephemeren Dekoration vorbereitet. Le Brun selbst entwarf für den 1660 veranstalteten Einzug Ludwigs XIV. und der Maria Theresia den an anderer Stelle genannten Triumphbogen, den eine gestreckte Pyramide krönt⁷³⁷⁾; deren gemalte Bildfelder, die als Relieffimitationen aufgefaßt sind, zeigen Allegorien auf Geburt und Hochzeit Ludwigs XIV. Schon bei früheren Entrées finden sich ähnliche Pyramiden oder Obeliskens mit bildlichem Dekor.⁷³⁸⁾

Den unmittelbaren Anlaß zur Planung der "Pyramide du Louvre" gab der 1667/68 gegen Spanien geführte Devolutionskrieg. So wird auf dem Thesentitel Poillys, der im Hintergrund das projektierte Denkmal zeigt, vorn Ludwig XIV. als der aus dem Feld zurückkehrende Sieger dargestellt. Die erste Kampagne, die der junge

Monarch selbst leitete, führte zu einem raschen Sieg: In wenigen Monaten eroberten die Franzosen die Franche-Comté und Teile der Spanischen Niederlande.

Etwa zur Zeit des Friedens von Aachen 1668 wurde die Entscheidung getroffen, im Faubourg Saint-Antoine nach Claude Perraults Plan den kolossalen Triumphbogen zu errichten, der die Erfolge der Devolutionskriege der Nachwelt überliefern sollte. Aus Anlaß der Grundsteinlegung wurde eine Medaille mit dem Modell des Bogens geprägt, welche die Umschrift trug "POVR.LES.CON-QUESTES.DE.FLANDRE.ET.DE.LA.FRANCHE.COMTE.". ⁷³⁹⁾ Wie erwähnt, weisen sowohl der Entwurf Perraults als auch das Konkurrenzprojekt Le Bruns zahlreiche Reliefs auf, die die Taten des Königs festhalten; die Szenen des Perraultschen Modells sind fast ausschließlich militärischen Inhalts. ⁷⁴⁰⁾ In den gleichen Jahren übertrug Perrault die historischen Reliefs auch auf eine Architektur ohne unmittelbaren Denkmalscharakter: Die in Stichen überlieferten Entwürfe der Louvre-Kolonnade zeigen querrechteckige und hochovale Reliefs, deren Themen sich hier freilich nicht auf kriegerische Begebenheiten beschränken. ⁷⁴¹⁾

Zu einem späteren Zeitpunkt entstand der Plan einer großzügigen Denkmalsanlage, welche die Stelle der Place Dauphine einnehmen sollte. ⁷⁴²⁾ Die Zeichnung THC 6853 des Stockholmer Nationalmuseums gibt eine perspektivische Ansicht des Komplexes. Der Betrachter steht auf dem Pont-Neuf und blickt in Richtung der Ile de la Cité ⁷⁴³⁾, zu dem Pont-au-Change und dem Pont Saint-Michel hin. Auf dem trapezförmigen Platz erhebt sich über hohem Sockel eine "Colonne historique", die die Statue Ludwigs XIV. trägt; die antiken Reliefs des Schaftes beziehen sich auf die Feldzüge des Königs. Den Abschluß bildet eine wesentlich niedrigere Wandarchitektur, die in der Mitte wie an den äußeren Enden von Bogenöffnungen durchbrochen wird; während die unteren Wandfelder Trophäen aufnehmen, zeigen die querrechteckigen Reliefs der Attika unter anderem Kampf- und Huldigungsszenen.

Auf der gleichfalls dem Vorhaben geltenden Zeichnung THC 6854 findet sich in der Widmungsinschrift des Monumentes das Datum "IVLIVS . MDC . LXXXV". Ragnar Josephson glaubt jedoch an ein Versehen des kopierenden Zeichners und hält eine Datierung in das Jahr

1685 für wahrscheinlicher; denn im Juni/Juli 1685 wurde in Paris davon gesprochen, man wolle die Häuser der Place Dauphine abreißen, um einen Denkmalsplatz anzulegen.⁷⁴⁴⁾ Zugleich gibt Josephson das Projekt dem Maler Pierre Mignard, dessen 1689 aufgestelltes Testament "le desseing d'une collonne que j'avois faitte pour mette sur le Pont Neuf derrière le cheval de bronze" nennt.⁷⁴⁵⁾ Josephsons Zuschreibung wird durch das im Louvre befindliche Mignard-Porträt bekräftigt, das wohl auf ein um 1690 entstandenes Selbstbildnis zurückgeht.⁷⁴⁶⁾ Auf dem in unserem Zusammenhang bislang nicht berücksichtigten Gemälde wird - freilich ohne die hinterfangende Architektur - das Projekt des Säulenmonumentes wiedergegeben, das in zahlreichen Punkten mit dem Denkmal der Stockholmer Entwürfe übereinstimmt; vor allem ist die bekronende Königsstatue ähnlich gebildet.⁷⁴⁷⁾ Die in einigen Punkten auftretenden Unterschiede legen die Annahme nahe, daß die Zeichnungen der Sammlung Tessin-Hårleman den Plan der "Colonne historique" fortentwickeln und in eine größere Platzanlage einbeziehen.⁷⁴⁸⁾ Die Zuschreibung des Projekts an Mignard stützt Josephsons Datierungsvorschlag. Ohnehin wäre ein solcher Plan 1695 kaum vorgebracht worden: Zum einen fehlte es während des Koalitionskrieges an den finanziellen Mitteln; zum anderen hatte sich die Einstellung Ludwigs XIV. und seines Hofes den Denkmalsfragen gegenüber grundlegend gewandelt. Der Schwede Daniel Cronström, ein neutraler Zuege, schrieb 1698 aus Paris an Nicodemus Tessin d.J.:

"Il est bon de vous dire, Monsieur, entre nous que depuis la grande dévotion ou S. M. se trouve il y a quelques années, cet esprit d'éloges, et l'on peut dire d'adulation qui régnoit dans ce royaume, n'est pas seulement diminué, mais entièrement changé du blanc au noir. L'on en use en cela comme en bien d'autre chose en France, qui est d'outrer tout; l'on évite un excès et l'on tombe dans un autre. L'on voudroit pouvoir abattre tous les monumens érigés, et effacer tous les éloges écrits du vivant du Roy, mais, ne le pouvant faire sans des inconvenians extrêmes, l'on se contente de demeurer dans le silence et dans l'inaction sur ces matières."⁷⁴⁹⁾

Demgemäß erwog der König 1698, das Projekt der Place Vendôme ungeachtet der gewaltigen Vorarbeiten aufzugeben und die bereits errichteten Fassaden abtragen zu lassen, um die Platzanlage durch einfache Straßen zu ersetzen.⁷⁵⁰⁾ 1695, vier Jahre zuvor, wird man kaum daran gedacht haben, die Place Dauphine zugunsten eines aufwendigen Denkmals abzureißen, das den Herrscher als Triumphator über dem von gallischen Hähnen getragenen Globus zeigt. Mit größter Wahrscheinlichkeit entstanden die Zeichnungen in jener Zeit, in der La Feuillade den Entschluß faßte, die mit vierundzwanzig Medaillons versehenen Laternenarchitekturen auf der Place des Victoires zu errichten.

Das für die Place Dauphine bestimmte Projekt ist freilich der Auffassung nach eher mit den besprochenen Vorhaben aus den späten sechziger Jahren als mit der Anlage der Place des Victoires zu vergleichen, da es sich ebenfalls antiker Denkmalsformen bedient; das gilt für die Säule⁷⁵¹⁾ wie für die abschließende Wand von kullissenhaftem Charakter, deren Mittel- und Eckkrisalite an Triumphbögen gemahnen. Auch hier mag die Kunst temporärer Festaufbauten Anregungen vermittelt haben, wie Jörg Garms 1967 feststellte.

In stärkerem Maße noch lassen die Laternenarchitekturen der Place des Victoires, die keine antiken Züge aufweisen, an Beispiele der ephemeren Dekoration denken.⁷⁵²⁾ Der enge Zusammenhang erklärt sich schon aus der Person Jean Berains d.Ä., der als verantwortlicher Künstler die "Fanaux" entwarf. Vor allem können sie mit den Ehrentempeln verglichen werden, die Berain während der achtziger Jahre konzipierte. Zum Beispiel zeigt die Feuerwerksarchitektur, die man am 19. Juli 1688 in Paris anläßlich der Geburt des Sohnes Jakobs II. von England errichtete⁷⁵³⁾, hohe Reliefs in Blattkranzrahmungen, die zwischen den Pilastern aufgehängt sind; allerdings finden sich dort nicht szenische, sondern emblematische Darstellungen.⁷⁵⁴⁾

Das auf der Verbindung von Medaillons und Säulen beruhende Dekorationsprinzip der "Fanaux" ist hier nicht zum ersten Mal in Frankreich im Bereich der für eine beständige Ausführung vorgesehenen Architektur realisiert. Bereits der Triumphbogen Perraults weist bändergeschmückte Relieftafeln auf, die in den Interkolumnien Platz finden, dort jedoch nicht aufgehängt, sondern auf den Grund

appliziert sind. Daß Perraults Bau darin der ephemeren Architektur verpflichtet ist, bringt schon die Kritik der "Académie de l'Architecture" vom 20. Juli 1685 zum Ausdruck⁷⁵⁵⁾:

"Les pentes de médailles qui se voyent entre les colonnes sont plus propres pour les ornemens d'une feste que pour servir dans un ouvrage de cette nature qui, se faisant pour estre consacré à l'Immortalité, ne veut rien que de grand et de fort, outre qu'elles ne peuvent jamais estre biens veues toutes ensemble, la saillie des colonnes les déroband pour la pluspart à la veue, losqu'on en est proche, et leur petitesse les rendant imperceptibles, quand on les regarde de l'endroit où l'on peut les découvrir toutes à la fois."

Vorstufen der Dekorationsformen finden sich z.B. bei den Ehrenpforten, die 1628 in Paris für die "Entrée" Ludwigs XIII. nach der Einnahme von La Rochelle errichtet wurden; so zeigt der Bogen, welcher der "Clémence" des Königs gilt, zwischen den Säulen ein Gehänge von jeweils drei Schilden mit emblematischen Bildern.⁷⁵⁶⁾

Perrault integriert die Medaillongehänge in die Form des steinernen Triumphbogens. Darin ist eine Parallele zu Le Bruns "Pyramide du Louvre" zu erblicken, die ebenfalls einen aus der Antike überlieferten Typus des architektonischen Monumentes - im Anschluß an temporäre Aufbauten - mit szenischem Schmuck versieht. Die von Berain entworfenen "Fanaux" der Place des Victoires übernehmen von Perrault wohl den Gedanken, Ereignisse aus dem Regnum Ludwigs XIV. in Medaillonserien vor Augen zu führen. Doch ist hier die Affinität zur Festdekoration weit spürbarer: Es handelt sich um freistehende Zierarchitekturen ohne Denkmalscharakter, deren Bronzereliefs, von einem Löwenkopf gehalten, in Dreierfolgen zwischen den Säulen aufgehängt sind.

Auch der Funktion nach stehen die "Fanaux" den Werken der ephemeren Kunst recht nahe. Denn die Laternen lassen an die Illumination der Ehrenpforten denken, die häufig mit Flammenbüchsen versehen waren.⁷⁵⁷⁾ Noch entschiedener gilt dies für ein erstes Beleuchtungsprojekt der Place des Victoires: La Feuillade hatte Anfang 1685 in den Marinewerkstätten zu Toulon drei große und zehn

kleine Laternen bestellt.⁷⁵⁸⁾ Wohl in der zweiten Jahreshälfte fiel jedoch die Entscheidung zugunsten der vier monumentalen Säulenaufbauten, die unmittelbar vor den Fassaden des Platzes - in deutlicher Distanz zum Denkmal - errichtet wurden. Die Laternen bildeten nun eher ein Element der Platzarchitektur; die spätere Entfernung der "Fanaux" wirkte sich daher nachteilig auf die Anlage aus.

Angeblich war es zunächst La Feuillades Plan gewesen, die Lampen auch tagsüber brennen zu lassen; auf die Intervention des Königs hin habe man sich auf die Nachtzeiten beschränkt.⁷⁵⁹⁾ Die Nachricht ist nicht sicher belegt; vermutlich zählt sie zu jenen Gerüchten, deren Entstehung das extravagante Denkmal geradezu provozierte.⁷⁶⁰⁾ Daß aber der Verdacht bestand, dem König könnten hier sakrale Formen der Verehrung zuteil werden⁷⁶¹⁾, läßt sich auch dem apologetischen Text François Lemées entnehmen, der die Laternen gleichsam nur als gehobene Form der Straßenbeleuchtung gewertet wissen möchte.^{761a)} Betont setzt er die "Fanaux" gegen die antike Praxis ab, Denkmäler zur Huldigung der Dargestellten mit Fackeln zu erhellen.⁷⁶²⁾ Unter Berufung auf eine Erklärung Ludwigs XIV. schreibt Lemée über die Laternen⁷⁶³⁾:

"Ce qui se faisoit alors par honneur, même parmy les Chrétiens, ne se fait aujourd'huy que pour éclairer la Place des Victoires; cela est marqué dans toutes les pieces qui ont paru au sujet de ce Monument, & le Roy par un pur effet de sa moderation l'a bien voulu declarer luy-même; s'il est donc vray que la veue du Prince soit toujours agreable aux yeux des Peuples: quelles obligations n'ont-ils pas à celui qui leur procure l'avantage de pouvoir contempler en tout temps & dans toutes les saisons de l'année, le plus aimable Prince qui fut jamais?"

VII. Zusammenfassung

Das 1685/86 erreichte Endstadium der Denkmalsplanung ist gleichermaßen durch die Beteiligung zahlreicher Künstler wie durch die Ausdehnung der Anlage und die Erweiterung des Programms gekennzeichnet. Bis zum Jahr 1685 hin konnte Desjardins als der allein verantwortliche Bildhauer gelten, der zum Beispiel auch den Sockel entwarf. Maßgeblich waren wohl die eigenwilligen Wünsche des Auftraggebers, mit dem Desjardins künstlerische Kompromisse auszuhandeln hatte, wie die Frage des für die Sklaven zu wählenden Materials zeigt. Darüber hinaus wurde eventuell ein Literat hinzugezogen, der nicht nur die ersten Inschriften verfaßte, sondern auch das Konzept der Sockelreliefs bestimmte. Deren einzelne Darstellungen entsprechen zwar den geläufigen Themen; ungewöhnlich aber ist die Kombination zu einem schlüssigen Programm, das z.B. die Vernichtung der Häresie und die Unterdrückung der Duelle als Pendants zusammenstellt. Beachtung verdient zudem die aller Konvention zuwiderlaufende Entscheidung, Louis-Herkules in den Krönungsmantel zu kleiden.⁷⁶⁴⁾

Von 1685 an nahmen Jules Hardouin-Mansart und Jean Berain d.Ä., die - im Gegensatz zu Desjardins - an der Spitze der künstlerischen Institutionen Ludwigs XIV. standen, Einfluß auf La Feuillades Unternehmen, das Desjardins' Kräfte überstieg und ihn letztlich resignieren ließ. Hardouin-Mansart und Berain konnten das bereits abgeschlossene Denkmal selbst nicht mehr modifizieren. Doch suchten sie ein Ambiente zu schaffen, das in der architektonischen Qualität dem Monument deutlich überlegen ist; das gilt besonders für die Laternenaufbauten Berains. Durch die Einbeziehung der vierundzwanzig Medaillons verlor das Programm entschieden an Prägnanz. Der Katalog der Themen wurde vermutlich von dem Akademiemitglied Francois-Séraphin Regnier-Desmarais aufgestellt, der auch die Inschriften verfaßte; Desjardins hatte an allem nur noch geringen Anteil.

Das Monument der Place des Victoires beansprucht eine hervorragende Stellung in der Geschichte der Louis XIV-Denkmäler. Die 1665 einsetzenden Entwürfe - besprochen wurden bereits der

1668 von Perrault konzipierte Triumphbogen im Faubourg Saint-Antoine⁷⁶⁵⁾ und die sogenannte Louvre-Pyramide Le Bruns aus den Jahren 1667/68⁷⁶⁶⁾ - bedienen sich zumeist der Formen des architektonischen Monuments.⁷⁶⁷⁾ Colbert erwog 1665 die Errichtung eines Obelisken oder einer Säule. Im gleichen Jahr schlug Bernini die Errichtung zweier Triumphsäulen zu seiten eines Reiterdenkmals vor.⁷⁶⁸⁾ Ohnehin bevorzugte man die Reiterstatue, sofern die Absicht bestand, den Herrscher selbst in Erscheinung treten zu lassen. Doch die einzelnen Projekte verbanden die Denkmalsfigur nicht mit einem Sockel traditioneller Art. Bei Perraults und Le Bruns Entwürfen des "Arc de Triomphe" diente die Reiterstatue zur Bekrönung des kolossalen Bauwerks. Für Berninis Reiterfigur Ludwigs XIV. war gewiß kein konventioneller Piedestal vorgesehen; wohl Bernini selbst unterbreitete den Plan eines architektonischen Gehäuses nach Art eines Ehrentempels.⁷⁶⁹⁾ Das von Colbert angeregte Projekt Le Bruns, auf der Stelle des Hôtel de Soissons ein Königsmonument zu errichten, sah einen gewaltigen Felsberg vor, über dem sich die Figur des Herrschers auf sprengendem Pferd erheben sollte.⁷⁷⁰⁾

Im Vergleich zu den vorausgehenden Vorhaben, die meist nicht zur Realisierung gelangten, und besonders im Kontrast zu dem letztgenannten Projekt Le Bruns bezeichnet Desjardins' Monument der Place des Victoires die Rückkehr zur Tradition der relativ einfach gesockelten Herrscherstatue; das Pariser Denkmal Heinrichs IV. stellt das unmittelbare Vorbild für die Form des Sockels wie für die Verwendung der Sklaven und der Reliefs dar. Zugleich führt das Monument der Place des Victoires dem Sockeltypus nach zu den ab 1685 entstehenden Reiterdenkmälern Ludwigs XIV. hin, die gleichfalls keine Gemeinsamkeiten mit den ausgesprochen individuell anmutenden Projekten der sechziger und siebziger Jahre aufweisen. Der wohl 1685/86 entstandene Entwurf des Place Vendôme-Monuments⁷⁷¹⁾ zeigt ähnliche Elemente wie Desjardins' Werk: Relief schmücken das Postament und Sitzfiguren erheben sich am "Soubassement".⁷⁷²⁾ Das Programm ist indessen komplexer, die Formen sind weit moderner. Doch treten die Gemeinsamkeiten klarer hervor, wenn man zum Vergleich den nach 1699 ausgeführten Piedestal des Denkmals der Place Vendôme hinzuzieht, der auf ein "Soubasse-

ment" verzichtet und jeden Skulpturenschmuck vermeidet. Der von Robert de Cotte gezeichnete Sockel, der seine Wirkung allein aus den kolossalen Maßen gewinnt, repräsentiert die letzte Phase der Louis XIV-Denkmäler, die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre einsetzt.

Das Monument der Place des Victoires läßt sich wegen seiner Größe, aber auch wegen der aufwendigen Ausstattung des Piedestals letztlich nur mit Beispielen aus der Gattung des Reiterdenkmals vergleichen. Dem Anspruch nach übertrifft es alle vorausgehenden "statues pédestres"; auch kein späteres Standbild des 17. oder 18. Jahrhunderts folgt ihm in der bedeutenden Dimension. Zudem zählt das Werk zu den ersten französischen Standbildern, die sich auf öffentlichem Platz über einem isolierten Piedestal erheben. Frühere Porträtstatuen französischer Könige waren im Innenraum aufgestellt⁷⁷⁴⁾, fanden eventuell auch im Hofe Platz oder vor der Wand in einer Nische: es sei zum einen auf Gilles Guérins 1654 vollendete Skulptur Ludwigs XIV. über der Rebellion, zum anderen auf das gegen 1647 abgeschlossene Denkmal des Pont-au-Change verwiesen. Kurz vor dem von La Feuillade gestifteten Monument wurden freistehende Standbilder Ludwigs XIV. 1684 in Le Havre⁷⁷⁵⁾ und 1685 in Caen⁷⁷⁶⁾ enthüllt; doch handelt es sich hier um bescheidene Arbeiten von geringer Größe. So mußte Regnier-Desmarais 1686 den Entschluß La Feuillades verteidigen, auf dem Platz nicht ein Reiterdenkmal, sondern ein Standbild zu errichten, das überdies nicht antikisch aufgefaßt war:

"Au reste, comme plusieurs personnes semblent estre prévenues, qu'il n'y a rien de plus convenable pour un Monument public, qu'une Statue Equestre, avec un habillement a la Romaine; il est bon de les éclaircir en peu de mots, pourquoy dans un Monument si superbe & si magnifique que celui-cy, on a choisi une autre sorte de figure et d'habillement. On a donc représenté le Roy en pied, pour pouvoir mieux exprimer la noblesse de sa taille & de sa bonne mine, & cét air de grandeur & de majesté qui le distingue si fort des autres hommes".⁷⁷⁷⁾

Auch konnte die spezielle Ikonographie, die den in das Krönungsornat gewandeten König als Bezwinger des Zerberus vor Augen führt, nur in der Form des Standbildes realisiert werden.

Desjardins' Werk nimmt den Rang eines öffentlichen Denkmals ein, stellt aber die Stiftung eines Höflings dar; der gleichsam private Charakter des Unternehmens prägt dessen gesamte Planung. In Paris begegnete schon zu früherer Zeit das Beispiel eines platzbeherrschenden Monumentes, das auf keine der Institutionen der Krone zurückging: Kardinal Richelieu hatte das bereits vorhandene Bronzepferd Daniele da Volterras auf eigene Kosten durch Pierre Biard mit der Reitergestalt Ludwigs XIII. versehen und 1639 auf der Place Royale, der heutigen Place des Vosges, errichten lassen. Auch dort nahm, wie später bei der Place des Victoires, der Name des Denkmalsstifters in der Widmungsinschrift einen hervorragenden Platz ein.⁷⁷⁸⁾ Doch mußte das Vorgehen La Feuillades weit ungewöhnlicher erscheinen, da er nur das Amt eines Maréchal de France, später auch das des Gouverneurs der Dauphiné bekleidete, ohne aber eine tatsächliche Machtposition zu besitzen.

Weil nicht der König selbst als Auftraggeber auftrat, war den Darstellungen ein größerer Spielraum gegeben. Jean-Baptiste Colberts Mahnung, 1678 während der Beratung über das Programm der Spiegelgalerie ausgesprochen - "... de n'y rien faire entrer qui ne fust conforme à la vérité, ni de trop onéreux aux puissances étrangères que cela pouvoit toucher"⁷⁷⁹⁾ - fand bei La Feuillade und Desjardins nur wenig Beachtung, da das Privatmonument die politischen Interessen Frankreichs scheinbar in geringerem Maße berührte. Dementsprechend ließ die Krone, nach Aussage der Quellen, den Herzog zunächst gewähren. Konnten hier doch - ohne Beteiligung höchster Stellen - die gegnerischen Mächte rückhaltlos gedemütigt werden; der offiziellen Kunst war dies schon aus Gründen der Diplomatie versagt. Colbert de Croissy distanzierte sich zwar von dem Relief der Wiedereinsetzung Schwedens, weigerte sich aber, eine Abänderung der Darstellung zu veranlassen. Erst auf den massiven Druck des Auslandes hin wurde das Medaillon zurückgezogen. Freilich schien Ludwig XIV. selbst schon seit 1685 dem Denkmalprojekt gegenüber Zurückhaltung zu üben, um wohl dem Verdacht einer Identi-

fizierung mit La Feuillades Unternehmen vorzubeugen. Inoffiziell aber mag er die Darstellungen des Monumentes durchaus gebilligt haben. So mußte Lillieroot im Februar 1686 aus Paris melden, daß Ludwig XIV. das Schweden-Relief gutheiße. Anfangs hatte der König das Projekt sogar uneingeschränkt gefördert: 1679 hatte er den Marmorblock für das erste Standbild zur Verfügung gestellt, zwei Jahre darauf das Denkmalsmodell besichtigt und seines Lobes für würdig befunden; am 7. April 1685 erhielt La Feuillade eine Gratifikation von 120 000 l. "en considération de ses services", die wohl für die Finanzierung des Monumentes bestimmt war.⁷⁸⁰⁾ Doch berichtete Cronström später, Ludwig XIV. selbst habe die Maße der Platzanlage eingeschränkt⁷⁸¹⁾; der Eingriff mußte wohl noch im gleichen Jahr 1685 erfolgt sein. Zu einer gewissen Verstimmung konnten ferner die Ende 1685 errichteten Laternen beitragen, derentwegen sich Ludwig XIV. zu einer interpretierenden Erklärung veranlaßt sah.⁷⁸²⁾ Auch ist zu fragen, ob der König tatsächlich nur seiner abklingenden Krankheit wegen der Enthüllungszeremonie fernblieb.¹⁰⁰⁷⁾

Eindeutig gegen das Denkmal gerichtete Äußerungen finden sich in Frankreich selbst erst am Ende des Jahrhunderts. Als das Monument eines Privatmannes konnte es nun umso schonungsloser kritisiert werden. Der Kanzler Pontchartrain schrieb im Mai 1699 an die "Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres", die an den Inschriften des Denkmals der Place des Victoires nicht beteiligt war, sich nun aber mit denen der Place Vendôme-Statue befassen mußte: "Le Roy ne veut rien que de grand, mais rien en mesme temps que de Sage, et raisonnable, et rien en un mot qui tienne de l'Idée des bas-reliefs, esclaves et Inscriptions de sa statue de la Place des Victoires."⁷⁸³⁾

Der Wandel in der Auffassung der Louis XIV-Denkmäler wurde wohl unmittelbar durch die Reaktion des Auslands auf das Monument der Place des Victoires ausgelöst.⁷⁸⁴⁾ Im Februar 1686 ergriff der schwedische Gesandte Lillieroot alle Möglichkeiten, um gegen das beanstandete Relief vorzugehen. Wahrscheinlich im gleichen Monat erhielt Girardon die Order, eine Anspielung auf die nordischen Staaten zu eliminieren, die bei dem ersten Projekt der Statue

der Place Vendôme geplant war.⁷⁸⁵⁾ Die wohl anschließend in den Jahren 1686/87 diskutierten Sockelprogramme des Reiterdenkmals hatten dagegen recht unverbindlichen Charakter. So schlug Le Brun vor, auf den Längsseiten des Piedestals die Statuen der Historia über Chronos und der Religio über der Häresie aufzustellen⁷⁸⁶⁾: Die Allegorie auf die Vernichtung des Protestantismus wurde nach 1685 zu dem bevorzugten Darstellungsgegenstand der Denkmäler Ludwigs XIV. Das erwähnte Projekt Hardouin-Mansarts, über das Tessin 1687 berichtete, sah die Statuen der vier Weltteile vor. Die Sklaven unter dem hochovalen Relief, die sich offenbar auf keine bestimmte Nation beziehen, geraten zu bloßen Dekorationselementen. So fehlt jeder Hinweis auf einzelne Gegner. Bald aber verzichtete man ganz auf ein durch Sockelfiguren konstituiertes Programm.⁷⁸⁷⁾ Ähnliches zeichnet sich auch im Bereich der Statuen des Herrschers auf steigendem Pferd ab.⁷⁸⁸⁾

Frankreichs außenpolitische Isolierung, seit 1686 deutlich zutage tretend, förderte wohl im Land selbst den Unmut über die aggressiv gestimmten Darstellungen der Jahre vor 1686 und begünstigte die Neigung zu einer Mäßigung der Aussagen. Doch der nicht allein politisch motivierte Wandel beschränkt sich nicht ausschließlich auf die Denkmäler Ludwigs XIV. So treten auch in der Malerei nach der Mitte der achtziger Jahre die Glorifizierungen des Herrschers zurück; Themen des höfischen Zeremoniells stehen im Vordergrund, zugleich gewinnen die religiösen Sujets an Bedeutung.⁷⁸⁹⁾

Die Konzeption des Denkmals der Place des Victoires erscheint ausgesprochen überspannt. Das gilt für die gewaltige Bronzegruppe des Monumentes selbst, gilt aber auch für die Laternen. Der hypertrophe Charakter des Werks manifestiert sich überdies in der eigentümlichen Regelung, die der Herzog 1687 traf: ein großzügig ausgestatteter Fonds sollte "à perpétuité" die Instandhaltung des Denkmals und seiner Beleuchtung garantieren. Die dem Herrscherm Monument innewohnende Tendenz, das Bestehende zu bewahren und der Nachwelt zu überliefern, gewinnt hier in einem Erbvertrag Gestalt. Daß auch La Feuillade selbst, der das Denkmal dem König als dem "viro immortalis"⁷⁹⁰⁾ widmete, sein Verdienst auf solche Weise verewigt sehen wollte, geht aus den Worten François Lemées hervor: "...les solides précautions que vous avez prises pour perpetuer

vôtre reconnoissance, la rendront sans doute plus proche des
derniers siècles, que le marbre, l'or, & le bronze de ce superbe
& magnifique Monumen ."⁷⁹¹⁾

B. Das Denkmal von Lyon. Zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd

I. Die vorbereitenden Arbeiten und der Guß der Reiterstatue

Am 14. Juli 1687 hatte sich Desjardins gegenüber den Generalständen der Provence zur Fertigung einer Statue des Königs auf sprengendem Pferd verpflichtet⁷⁹²⁾; am 20. Mai 1688 schloß er mit François de Neufville den Vertrag für das Reiterstandbild von Lyon. Schon in der ersten Hälfte des Jahres 1688 traf Desjardins, der als einziger der Pariser Bildhauer gleichzeitig zwei monumentale Reiterstatuen im Auftrag der Provinzen und Provinzstädte begann⁷⁹³⁾, die entsprechenden Vorkehrungen. Im April 1688 pachtete er ein in der rue Saint-Marc, nahe der Porte de Richelieu gelegenes Haus⁷⁹⁴⁾ und ein benachbartes Grundstück.⁷⁹⁵⁾ Auf dem unbebauten Terrain ließ er sogleich einen großen Schuppen errichten, der in der zweiten Julihälfte 1688 gedeckt wurde.⁷⁹⁶⁾ Eindeutig handelt es sich hier um das geräumige Gußatelier. Die Vorbereitung der zwei Bronzestatuen konnte somit unverzüglich in Angriff genommen werden.

Nach Guillet de Saint-Georges' Bericht fertigte Desjardins "deux grands modèles, l'un représentant le roi monté sur un cheval qui se cabre, destiné pour la ville d'Aix, et l'autre, représentant le roi monté sur un cheval passant, destiné pour la ville de Lyon".⁷⁹⁷⁾ Vermutlich spricht der Biograph hier von den Modellen monumentaler Größe, die in den Maßen mit der projektierten Ausführung übereinstimmten. Solche Modelle werden in einem Dokument des Jahres 1691 genannt: Am 10. August des Jahres, als beide Statuen vertragsgemäß schon hätten vollendet sein sollen, beauftragte Desjardins die beiden Gießer Guillaume Cassegrain und Jean Robert mit der Gipsabformung der von ihm geschaffenen Modelle. Genauer heißt es dort, daß Cassegrain und Robert bereit seien, "de luy (d.h. Desjardins) faire et fabriquer chacun un moule de plâtre de la statue du Roy à cheval sur les modelles dud. sieur Desjardins laquelle statue aura douze pieds de hault et le cheval a proportion et dont celuy qui sera fait par ledit Cassegrain sera cabré et celuy que fera ledit Robert marchera son pas ...".⁷⁹⁸⁾ Die Gießer sollten den "moule de plâtre", d.h. die von dem origi-

nalgroßen Modell abgenommene Gipsteilform, möglichst rasch ausführen⁷⁹⁹⁾; in das vereinbarte Honorar von jeweils 1100 l. waren die Materialkosten eingeschlossen.

Auf dem Gebiet der Gipsabformungen und -güsse gehörten Cassegrain und Robert im späten 17. Jahrhundert zu den gesuchten Spezialisten der französischen Hauptstadt. Beide hatten bereits zusammen mit Pierre Langlois vor oder um 1690 die Gipsteilform des von François Girardon konzipierten Reiterstandbildes Ludwigs XIV. angefertigt⁸⁰⁰⁾, das für Louvois' Schloß Meudon bestimmt war. Cassegrain hatte außerdem 1689/90 die Gipsteilform des nach Girardons Entwurf auf der Place Vendôme errichteten Reiterdenkmals geschaffen.⁸⁰¹⁾ Überdies war es Cassegrains Spezialität, nach den Formen, die sich in seinem Besitz befanden, Gipsabgüsse der bekanntesten Antiken für den Verkauf herzustellen. Übereinstimmend wird das von Nicodemus Tessin d.J. und Daniel Cronström sowie von dem Pariser Adressenverzeichnis des Jahres 1692 hervorgehoben.⁸⁰²⁾ Auch Jean Robert besaß damals einen guten Namen. Cronström nannte ihn einen "mouleur en grand qui est, sans contredit, le plus habille homme de Paris".⁸⁰³⁾ Vergeblich bemühte sich der Agent 1696 darum, Robert in schwedische Dienste treten zu lassen; der Kunstintendant Colbert de Villacerf verweigerte entschieden die Genehmigung, da Robert in Frankreich nicht entbehrt werden konnte.⁸⁰⁴⁾

Nach der Anfertigung der Gipsteilform der Lyoneser Statue übernahm Robert, der dem Bericht Cronströms zufolge auch als Gießer tätig war, die Arbeiten an dem Eisengerüst⁸⁰⁵⁾, das Kern und Gußform zu halten und zu verbinden hat.⁸⁰⁶⁾ Mit dem äußeren Formmantel aber, der im Stadium des Gusses von ausschlaggebender Bedeutung ist⁸⁰⁷⁾, beauftragte Desjardins den aus Brüssel gebürtigen Bildhauer und Gießer Roger Schabol⁸⁰⁸⁾, der wohl auch auf Grund seiner flämischen Herkunft Desjardins verbunden war.⁸⁰⁹⁾ Gegen die Summe von 4000 l. verpflichtete sich Schabol am 19. März 1693, "de construire le moule de la statue équestre du Roy"⁸¹⁰⁾; im gleichen Zusammenhang übernahm er weitere, nicht näher beschriebene Arbeiten.

Darum kann wohl auch die Durchführung des Gusses, der kurz vor Desjardins' Tod erfolgte⁸¹¹⁾, Schabol zugeschrieben werden. Das wird durch den Bericht des Bildhauers Jean-Baptiste Lemoyne d.J.

aus dem Jahre 1754 bestätigt: Lemoyne spricht von "Sr. Roger élève de quailer (d.h. Keller) qui a fondu la figure de Lion Conjointement avec le fameux Desjardins".⁸¹²⁾ Da Schabol unter Girardon an dessen Reiterstatue der Place Vendôme arbeitete⁸¹³⁾, wird er zweifellos mit Balthasar Keller, dem verantwortlichen Gießer, in engem Kontakt gestanden haben. Zudem war Roger Schabol gemeinsam mit François Aubry an Etienne Le Hongres Reitermonument tätig.⁸¹⁴⁾ Die zwei Gießer beteiligten sich außerdem an der Ausführung der Skulpturen der Place des Victoires.⁸¹⁵⁾ Daher kann Schabol als erfahrener Gußtechniker bezeichnet werden, der speziell mit der Fertigung monumentaler Bronzen vertraut war. - Vornehmlich auf Grund der am Geschützguß erprobten Fähigkeiten der Brüder Keller⁸¹⁶⁾, die sich der Förderung und Gunst des Marquis de Louvois erfreuten, wurden von den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts an in großem Maße figürliche Bronzen für den Hof angefertigt. Bereits 1686 konnte Pierre Mignard schreiben:

"... l'on modelle fort pour les bronzes, que l'on jette maintenant aussi facilement que le Plâtre".⁸¹⁷⁾

Ohne solch günstige Voraussetzungen wäre es kaum möglich gewesen, die seit 1685 geplanten Reiterdenkmäler Ludwigs XIV. zu realisieren. Gianlorenzo Bernini hatte das gegen 1665-67 beschlossene Monument des Königs in Marmor gearbeitet⁸¹⁸⁾, so daß eine Stütze unentbehrlich war, die in Gestalt der eingerollten Fahnen in das ikonographische Konzept integriert wurde.⁸¹⁹⁾ Die Pariser Hofkunst hingegen bevorzugte für die Reiterdenkmäler das Material der Bronze, aus dem schon der Marc Aurel, das exemplarische Reiterstandbild der Antike, wie auch alle bedeutenden Reitermonumente der Neuzeit gefertigt worden waren. Dank der Bronze allein war es möglich, auf alle Stützen zu verzichten. Letztlich vermochten die alles Bisherige weit übertreffenden Reiterstatuen, die zum Teil zwischen sechs und sieben Metern in der Höhe maßen, ohnehin nur im Bronzeguß realisiert zu werden. "In Erz allein konnte man frei werden von den Schranken, mit welchen auch die mächtigsten Marmorblöcke den Gedanken einzuengen vermögen".⁸²⁰⁾ - Zugleich galt das Bemühen einer perfekten Ausführung, die den Guß in einem einzigen ungeteilten Stück zur Selbstverständlichkeit erhob.⁸²¹⁾ Es spricht für das außergewöhnliche Niveau der damaligen Bronzetechnik, daß der Guß

aller Reiterdenkmäler offenbar in keinem Fall mißlang oder nur von geringfügigen Zwischenfällen begleitet wurde.⁸²²⁾

Während die Ausführung des für die Pariser Place Vendôme bestimmten Monuments Ludwigs XIV. nicht dem entwerfenden Künstler François Girardon oblag, sondern unter der Leitung Balthasar Kellers stand, der ex officio über einen umfangreichen Mitarbeiterstab verfügte, mußten diejenigen Bildhauer, die mit den für die Provinz bestellten Reiterstatuen betraut waren, selbst erst eigene Gießhütten einrichten und die geeigneten Spezialisten unter Vertrag nehmen. Doch ungeachtet der schwierigen Bedingungen konnte etwa Antoine Coysevox die von den Ständen der Bretagne bestellte Reiterstatue noch vor dem Monument der Place Vendôme in Bronze gießen.⁸²³⁾

Der Ablauf der Gußvorbereitungen läßt sich nun am genauesten an Hand der Dokumente zum Lyoneser Denkmal verfolgen. Zum einen gelang es Martin Desjardins, sich geübter Gießer zu versichern⁸²⁴⁾; zum anderen besaß er, der bereits die Bronzearbeiten der Place des Victoires durchgeführt hatte, auch selbst die notwendige Erfahrung, um den weit diffizileren Guß der Reiterstatue zu meistern.^{824a)} Denn die Skulptur hatte insgesamt bedeutendere Ausmaße als die Bronzen der Place des Victoires. Zudem sollte auch sie gewiß "d'un seul jet" ausgeführt werden.⁸²⁵⁾ Anscheinend erfolgte der Guß der Lyoneser Statue ohne Schwierigkeiten, wenn sich auch gegenüber den vertraglich vereinbarten Terminen erhebliche Verzögerungen ergaben. Das mag sich nicht zuletzt aus der Tatsache erklären, daß zu jener Zeit, in der an mindestens acht kolossalen Reiterstatuen Ludwigs XIV. gearbeitet wurde⁸²⁶⁾, die wenigen Gießer mit hoher Qualifikation sehr gesucht und sehr beschäftigt waren, wie es einer Aussage aus dem Jahre 1692 zu entnehmen ist: "... il n'y avoit que peu de temps qu'on avoit commencé en France à y travailler (d.h. den Großbronzen), de manière qu'il n'y avoit que très peu d'ouvriers stiles à ces sortes d'ouvrages".⁸²⁷⁾

II. Modelle und Reduktionen

Desjardins' Nachlaßinventar nennt mehrere Exemplare der "statues du Roy à cheval" in unterschiedlichen Größen und Materialien. "Deux grands modèles de la statue du Roy à cheval prisez quatre cens livres" werden in Desjardins' Unterkunft im Louvre erwähnt.⁸²⁸⁾ Ohne nähere Beschreibung und ohne Maßangaben sind die beiden Exemplare kaum genauer zu bestimmen. Zumindest wird es sich nicht um originalgroße Ausführungsmodelle handeln, die sich gewiß in der Gußwerkstatt der rue Saint-Marc befunden hätten; auch spricht der verhältnismäßig niedrige Schätzpreis gegen kolossale Dimensionen. So sind die zwei Statuen als Zwischenmodelle mittlerer Größe anzusehen.⁸²⁹⁾

1. Die Ausführungen von vier Fuß Höhe

Genaueres läßt sich über die "deux statues du Roy à cheval de cire prestes à jeter en bronze de grandeur de demy nature prisées ensemble dix neuf cens livres" wie über die "deux modèles desd. statues en plâtre prisés trois cens livres" sagen.⁸³⁰⁾ Zumindest muß je ein Exemplar der beiden Paare dem Lyoneser Typus entsprechen: ein von Desjardins geschaffenes Gipsmodell des Königs auf schreitendem Pferd von vier Fuß Höhe wird im Jahr 1700 von Daniel Cronström erworben. Die vier Fuß, d.h. etwa 1,30 m hohe Skulptur ist wohl mit einem der im Inventar von 1694 genannten Modelle von halber Lebensgröße zu identifizieren.⁸³¹⁾

Wie aus dem Inventar hervorzugehen scheint, dienten die "modèles desd. statues en plâtre" zur Vorbereitung der "statues du Roy à cheval de cire".⁸³²⁾ Hier handelt es sich um einen dem Guß unmittelbar vorausgehenden Zustand: In jedem Fall hatte man den Kern bereits mit der äußeren Wachsschicht versehen, die in der Stärke der späteren Bronzewandung entspricht; vermutlich waren in Zusammenhang mit der überarbeiteten Wachsschicht auch die Guß- und Luftkanäle angelegt.⁸³³⁾ Es fragt sich nur, ob die Gießer auch schon den Formmantel und die Eisenarmatur aufgebaut hatten. Dann wäre allein noch die Ausschmelzung des Wachses erforderlich, um

das Werk anschließend in Bronze gießen zu können; dies läßt die Formulierung "prestes à jeter en bronze" vermuten.

Allem Anschein nach wurde wenigstens eine der zwei "statues du Roy à cheval de cire" in Bronze ausgeführt. Eine anonyme Biographie Martin Desjardins,⁸³⁴⁾ berichtet im Anschluß an die Nennung des Lyoneser Monuments, der Sohn Jacques Desjardins habe eine dem Denkmal entsprechende Bronze von vier Fuß Höhe anfertigen lassen und sie dem König dargebracht, um seine Bitte um Nobilitierung zu unterstreichen; tatsächlich wurde Jacques Desjardins 1704 in den Adelsstand erhoben.⁸³⁵⁾ Sollte die Schilderung zutreffen, so wäre hiermit ein weiteres Mal bewiesen, daß Jacques Desjardins die Werkstatt seines Vaters zumindest im Bereich der Bronzen fortführte und vielleicht auch selbst die Ausführung des Gusses überwachte.⁸³⁶⁾ Angesichts seiner beruflichen Tätigkeit kann das nicht verwundern: als königlicher Bauinspektor mußte er sich eingehend mit Ingenieuraufgaben befassen.⁸³⁷⁾ Ohnehin waren es zum Teil Architekten, welche die Gußunternehmen beaufsichtigten oder auch nachträglich beschrieben und illustrierten.⁸³⁸⁾

Freilich begegnet in den im 18. Jahrhundert aufgestellten Inventaren der königlichen Sammlungen keine Reiterbronze solcher Größe.⁸³⁹⁾ Generell läßt sich keine Reiterstatuette Ludwigs XIV. nachweisen, welche die Höhe von 1,30 m erreicht. Das Maß ist ungewöhnlich; denn selbst die Bronzen nach Girardons Monument der Place-Vendôme wie die zwei Statuetten in Madrid und Dresden sind nicht höher als etwa ein Meter.⁸⁴⁰⁾

Die besprochenen "statues du Roy à cheval de cire" sind möglicherweise mit einem früher stark beachteten Bronzebildwerk zu verbinden. Bei der Beschreibung des Schlosses Villeroy nahe Corbeil, im heutigen Département Essonne, berichtet Dézallier d'Argenville 1755: "De la Chapelle on passe dans une petite galerie, remarquable par un modèle en bronze de la figure Equestre de Louis XIV. que Coustou l'aîné a faite à Lyon"⁸⁴¹⁾; 1766 hebt Hébert als Sehenswürdigkeit hervor: "La Statue équestre de Louis XIV. en bronze, par Coustou l'aîné, orne une petite galerie, à côté de la Chapelle".⁸⁴²⁾ Sollte es sich um ein Modell der Lyoneser Reiterstatue handeln, so müßte es von Martin Desjardins, nicht aber von Nicolas Coustou konzipiert sein; die Verwechslung ist wohl

darauf zurückzuführen, daß beide Autoren die damals hoch gerühmten Sockelbronzen von Rhône und Saône der Coustou vor Augen hatten. Da zu den Besitzern des Schlosses auch jener François de Neufville duc de Villeroy zählt, der mit Desjardins den Vertrag des Lyoneser Denkmals abschloß, ist die Vermutung naheliegend, daß die Bronze tatsächlich das in Lyon errichtete Denkmal darstellt. Das von Hébert als "statue" bezeichnete Bildwerk, das darum eine beträchtliche Größe besessen haben wird, ist eventuell mit der vier Fuß hohen Skulptur identisch, die Jacques Desjardins gießen ließ; z.B. könnte Ludwig XIV. sie dem Herzog von Villeroy, seinem Jugendfreund und Günstling, übertragen haben. Zumindest steht fest, daß die Familie Villeroy eine recht große Bronze des Lyoneser Denkmals besaß. Vielleicht auch hatte sich der Herzog - in einer außervertraglichen Regelung - den Guß eines Modells ausbedungen, wie es in anderen Fällen überliefert ist.⁸⁴³⁾

2. Die Bronzestatuetten

a. Roger Schabols Bronze des Kurfürsten Max Emanuel

Der maßgeblich am Guß der Lyoneser Statue beteiligte "sculpteur-fondeur" Roger Schabol fertigte - nach Aussage eines 1769 datierten Inventars - 1699 in Paris die heute im Bayerischen Nationalmuseum befindliche Bronzestatuetten des bayerischen Kurfürsten Maximilian II. Emanuel (Kat.Nr.LIV/19), die weitgehend dem Lyoneser Denkmal Martin Desjardins' entspricht. Die Münchner Bronze besitzt gut die doppelte Höhe der in größerer Zahl angefertigten Statuetten desselben Typus (siehe S.212). Der den Auftrag erteilende Kurfürst⁸⁴⁴⁾ hatte - gleich dem polnisch-sächsischen Herrscher August dem Starken⁸⁴⁵⁾ - vermutlich den Wunsch, in einem Einzelexemplar eine großformatige Reiterbronze ausführen zu lassen, die zumindest in den Maßen den erstmal 1696 erwähnten Reduktionen des Girardonschen Denkmals der Place Vendôme⁸⁴⁶⁾ nahekommen sollte. Darum wählte Schabol eventuell auch die dort vorgegebene Form der Terrainplinthe.⁸⁴⁷⁾ Verständlicherweise hielt er sich im übrigen an Desjardins' Typus, da er mit dem Denkmal wohl vertraut war

und gewiß Zugang zu Modellen mittlerer Größe besaß. Die Person des Wittelsbachers machte einige Abänderungen erforderlich: statt der Greifen schmücken allein Löwen den Brustpanzer, die Satteldecke trägt das kurbayerische Wappen; selbst die Lilien der Pteryges - der Metallklappen am unteren Ansatz der Lorica - mußten einem neutralen Schuppenmuster weichen. Insgesamt ist eine eher statische Auffassung spürbar. Der Draperie z.B. fehlt die kräftige Plastizität des Vorbilds. Die Neigung zu gleichförmiger Anordnung äußert sich am auffallendsten in der Bildung der Mähne. Dagegen besitzt die Oberflächenbehandlung sehr hohe Qualität⁸⁴⁸⁾, wie sich an der Perücke oder der Satteldecke zeigt: zumindest als Gießer und wohl auch als Ziseleur nimmt Schabol einen bedeutenden Rang ein.⁸⁴⁹⁾ Ob ihm allerdings auch die Modellierung des hervorragenden Porträtkopfs zugeschrieben werden kann, erscheint fraglich.

b. Weitere Roger Schabol zugeschriebene Exemplare

Die dem Lyoneser Typus folgenden Bronzen kleinen Formats, die durchschnittlich 45 cm in der Höhe messen, haben sich in zahlreichen Ausführungen erhalten. Entsprechende Statuetten werden nicht in Desjardins' Nachlaßinventar, sondern erst in einem Brief aus dem Jahre 1700 erwähnt. Am 28. September/8. Oktober 1700 schrieb Daniel Cronström aus Paris an Nicodemus Tessin d.J.: "J'ay achetté le cheval (d.h. Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd) du Sr. des Jardins 90 l. ... Son neveu (d.h. Jacques Desjardins d.J.) qui me l'a vendu pourra me le donner en bronze sur 15 à 18 pouces (= 40,5 - 48,6 cm) de haut, et mesme le cabré, tous deux très corrects et modelés par feu son oncle. Si vous croyez, Monsieur, que ce fust un présent agréable au Roy, je vous supplerois de m'envoyer son masque. Je l'y ferois mettre, la taille conviendrait parfaitement..."⁸⁵⁰⁾ Demnach veräußerte Jacques Desjardins d.J. Bronzestatuetten nach Modellen seines Onkels, die Ludwig XIV. auf steigendem wie auf schreitendem Pferd zeigten. Da es keine Schwierigkeiten bereitete, die Bronzen mit dem Porträtkopf Karls XII. von Schweden zu versehen, wurden die Statuetten damals wohl auch auf Bestellung gegossen, eventuell von Jacques Desjardins d.J. selbst, der als Bronzegießer tätig war.

Auch der der Desjardins-Werkstatt verbundene Gießer Roger Schabol, der 1699 die Bronze Max Emanuels schuf, ist als Autor mehrerer Exemplare des ca. 45 cm hohen Typus zu identifizieren. Dies geht aus dem bereits zitierten Dokument des Jahres 1754 hervor, in dem berichtet wird, der Bildhauer Jean-Baptiste Lemoyne d.J. verwahre in seinem Atelier eine nach Desjardins' Lyoneser Monument gefertigte Bronze, "auquel on n'a pas limé les tuyaux"⁸⁵¹⁾: die Statuette ist noch nicht "verschnitten"⁸⁵²⁾, das Geflecht der in den Gußröhren verbliebenen Bronze nicht entfernt. Lemoyne selbst sagte zu dem Exemplar, das Modell Martin Desjardins' sei von "Sr. Roger" ausgeführt⁸⁵³⁾, der zusammen mit Desjardins die Lyoneser Denkmalsstatue gegossen habe. Noch im gleichen Jahr verkaufte Lemoyne die von Schabol gegossene Reiterstatuette Ludwigs XIV. an die dänische Krone; heute befindet sie sich in Kopenhagen (Kat.Nr. LIV/15). In Übereinstimmung mit nahezu allen Statuetten des Typus mißt das Kopenhagener Exemplar ca. 45 cm in der Höhe; dem entsprechen die von Cronström überlieferten Angaben, die nach Desjardins' Modellen geschaffenen Bronzen seien zwischen 15 und 18 pouces, d.h. zwischen 40,5 und 48,6 cm hoch.

Somit ist festzustellen, daß der verbreitete Statuettentypus von annähernd 45 cm Höhe zumindest dem Grundmodell nach auf Martin Desjardins selbst zurückgeht. Für den Guß der Bronzen kommen Jacques Desjardins d.J. und Roger Schabol in Frage. Eventuell ist hier auch der erwähnte Gießer François Aubry zu nennen⁸⁵⁴⁾, der als Schabols Kompagnon an den Bronzen der Place des Victoires wie an Le Hongres Reitermonument tätig gewesen war⁸⁵⁵⁾ und sich 1697 nach Schweden begab.⁸⁵⁶⁾ Aubry besaß zwei Statuetten des Lyoneser Typus, wie Nicodemus Tessin d.J. am 25. Juni 1704 aus Stockholm berichtet: "Mr. Aubry l'a en petit et en cire; il me l'a promis, et j'en suis ravy, puisqu'elles doivent estre toutes deux de Mr. Desjardin".⁸⁵⁷⁾ Daraus darf freilich nicht der Schluß gezogen werden, daß Aubry selbst entsprechende Bronzen fertigte.

Nach der Prüfung der urkundlichen Aussagen sind die erhaltenen Statuetten zu klassifizieren. Die Untersuchung hat von der Kopenhagener Bronze auszugehen, deren Authentizität verbürgt und als deren Autor Roger Schabol gesichert ist. Da sich jedoch die

Statuette gleichsam im Rohzustand befindet, der eine genaue Beurteilung ausschließt, soll ein anderes Exemplar am Beginn stehen: die äußerst qualitätvolle Bronze der Wallace Collection (Kat.Nr. LIV/16), die mit der Ausnahme eines einzigen Details⁸⁵⁸⁾ exakt der Kopenhagener Statuette gleicht und darum ebenfalls Roger Schabol zugewiesen werden muß. Durch die einleitende Beschreibung der Londoner Bronze läßt sich zugleich ein präzises Bild der zerstörten Monumentalstatue Martin Desjardins' gewinnen.

Ludwig XIV. reitet auf einem recht lebhaft schreitenden Pferd⁸⁵⁹⁾, das den gesenkten Kopf leicht nach links wendet und die linke Vorder- wie die linke Hinterhand hebt. Das Pferd ist schlank, fast zierlich gebaut; namentlich das Haupt ist auffallend klein gebildet.

Der Reiter sitzt hoch aufgerichtet, ist wohl leicht zurückgelehnt; die Haltung erscheint ausgesprochen steif. Da auch der König sich mit dem Blick nach links wendet, ist die Reitergruppe überwiegend zur linken Seite ausgerichtet. Dem wird allein der Gestus des weit abgestreckten rechten Armes entgegengesetzt; die Hand ruht auf einem langen glatten Stab, der auf den rechten Oberschenkel aufgesetzt ist. Weniger stark tritt die gesenkte Linke in Erscheinung, die vor die Brust genommen ist und die Zügel faßt.

Der König trägt die hohe Perücke, ist aber zugleich als römischer Imperator gekleidet und reitet auf antike Weise ohne Steigbügel. Der von einem Cingulum umgürtete Muskelpanzer, die Lorica, ist auf dem Thorax mit Rankenwerk und symmetrisch angeordneten Greifen geschmückt, die jeweils auf einen Löwen einhacken. Der Armansatz des Panzers ist in Form einer Löwenmaske gebildet; unter mehreren Lederstreifen, den Laminae, tritt dort der kurze Ärmel der Tunika hervor. In Schenkelhöhe liegt über der Tunika eine doppelte Reihe langer Lederstreifen, die in je zwei gegeneinander gedrehten Spitzen enden; teilweise werden sie von kürzeren Lederstreifen verdeckt. Dort, wo die Tunika am Panzer ansetzt, finden sich zwei Reihen metallener Klappen, die Pteryges. Zudem trägt der Monarch enge, bis über die Knie herabreichende Hosen und geschnürte Sandalen mit Löwenköpfen. Über die Brust und den linken Arm zieht sich der weite Feldherrenmantel, der im Rücken des Reiters herabfällt und sich auf der Kruppe des Pferdes staut. Zur

Linken hängt das Schwert in einer aufwendig verzierten Scheide. Eine bogenförmig begrenzte Schabracke, die mit dem Sonnenemblem versehen ist, nimmt die Stelle des Sattels ein. Der niedrige Bronzesockel, der zur Londoner Statuette gehört, ist einfach, doch sehr scharf profiliert; die vergoldeten Bronzekartuschen mit dem Wappen und dem Namen des Königs stellen den einzigen Schmuck dar. So kontrastiert der betont schlichte Sockel zur reichen Bildung der Reitergruppe. Andererseits gleicht er sich dem Oberflächen-glanz und der dunklen Tönung der Statuette an.

Die Reiterbronze selbst ist brillant ausgearbeitet. Alle Details sind scharf geschnitten und präzise ziseliiert. Das Mittel der Punzierung wird mit außerordentlicher Differenzierung in unterschiedlichen Feinheitsgraden eingesetzt. Freilich entbehrt die Statuette einer ausgeprägt plastischen Durchformung. Riemen und Klappen der Rüstung z.B. sind nicht gegeneinander abgehoben, sondern liegen flach auf. Auch die Gewandung ist wenig lebendig behandelt; im Vergleich mit anderen Exemplaren sind zahlreiche Faltenbildungen fortgefallen oder zumindest vereinfacht: die Draperie verliert den fließenden Charakter. Die Bewegung von Pferd und Reiter erscheint insgesamt befangen.

Somit zeigen sich hier ähnliche Eigenschaften wie bei der ebenfalls von Schabol geschaffenen Bronze Kurfürst Max Emanuels. Motivisch aber bestehen keine engen Übereinstimmungen; die Details der Rüstung etwa sind meist unterschiedlich gezeichnet. Daher ist die Mitarbeit eines Bildhauers in Betracht zu ziehen, der an der Formung der verschiedenen Varianten beteiligt war.

Zwei kürzlich von der Washingtoner National Gallery erworbene Reiterstatuetten Ludwigs XIV. und des Grand Dauphin, mit unterschiedlicher Provenienz (Kat.Nr.LIV/32 und 33), sind der Londoner Bronze unmittelbar anzuschließen. Die beiden Skulpturen zeigen - mit Ausnahme der Kartuschen - die gleiche Basis wie das Exemplar der Wallace Collection. Auch ruht der rechte Hinterhuf der Pferde in derselben Weise auf einem Metaldorn; die drei Reiter tragen ferner identische Schwerter.⁸⁶⁰⁾ Darüber hinaus läßt der ähnliche Ausführungsstil einen Werkstattzusammenhang zwischen den drei Statuetten vermuten.

Namentlich die Washingtoner Bronze Ludwigs XIV. ist der Statuette der Wallace Collection recht verwandt. Freilich ist der Dekor noch komplizierter: Man beachte etwa die Ornamentik der Tunika wie des eckig gebrochenen Saumes der Satteldecke. Doch auch hier verbindet sich die sorgfältige Durchführung mit einem deutlichen Mangel an Beweglichkeit und Plastizität, mit einer gewissen Mattigkeit in der Draperiebildung. Darum entstammt die Louis XIV-Statuette der Washingtoner National Gallery vermutlich dem gleichen Atelier.

Schwieriger ist die Einordnung der in Washington befindlichen Bronze des Grand Dauphin, die wohl vor dem Tod des Thronfolgers im Jahr 1711 oder doch nur wenig später entstanden sein wird. Generell hält sich die Statuette an den Lyoneser Typus. Im Hinblick auf den Dargestellten aber sind einige Modifikationen vorgenommen: Die den Brustpanzer und die Satteldecke zierenden Delphine nehmen auf den Namen des Grand Dauphin Bezug; da der Reiter hier nach rechts blickt, vermag die Bronze als Gegenstück zu einer Statuette Ludwigs XIV. aufgestellt zu werden. Im Detail sind die Unterschiede gegenüber dem Londoner Exemplar noch ausgeprägter. Punzierung und Ziselierung der äußerst reichen Oberfläche gemahnen fast an Goldschmiedearbeiten. Auch eignet der Statuette des Grand Dauphin eine lebhaftere Bewegung; in der Modellierung des Pferdeleibes wie in der Schilderung der Draperie finden sich nuancierte Feinheiten, die bei den zwei zuvor behandelten Bronzen Ludwigs XIV. fehlen. Ungeachtet der höheren Qualität aber überwiegen letztlich die Gemeinsamkeiten, so daß auch das Exemplar des Grand Dauphin der Werkstatt des hier mit Roger Schabol identifizierten Gießers zuzuschreiben ist.

Dem Typus nach schließen sich an die Kopenhagener Bronze einige weitere Statuetten an, die jedoch zum Teil keinen hohen Rang beanspruchen können. Das Pariser Musée Carnavalet bewahrt eine Gipsstatuette auf hoher Terrainplinthe (Kat.Nr.LIV/22), die der Bronze in Kopenhagen exakt entspricht; beispielsweise zeigt sie das bei der Londoner Bronze durch einen Fransensaum ersetzte Lilien-Palmetten-Band an der Tunika. Entgegen der bisherigen Annahme aber stellt die Gipsstatuette keinen Entwurf, sondern nur eine schlechte, zudem nicht überarbeitete Abformung dar.

Eine vergoldete Bronzestatuetten in Privatbesitz (Kat.Nr.LIV/36), welche die gleiche Terrainstandplatte aufweist, ist eventuell als das der Gipsausführung zugrundeliegende Modell anzusehen. Die Vergoldung könnte möglicherweise darauf schließen lassen, daß hier ein qualitätvolles Exemplar vorliegt. Doch kann dies ohne nähere Untersuchung des allein aus einer unzureichenden Abbildung bekannten Stücks nicht entschieden werden. Höchst ungewöhnlich erscheint nur die Form der Erdplinthe, zumal im Vergleich mit anderen Fürstenstatuetten.⁸⁶¹⁾ Die selten auftretenden Terrainsockel solcher Reiterbronzen sind entweder als hohe Felsstufe unregelmäßiger Bildung⁸⁶²⁾ oder als flaches Rasenstück rechteckigen Zuschnitts aufgefaßt.⁸⁶³⁾ Die ebenen Plinthen des zweiten Typus sind zumeist in einen größeren Sockel eingelassen. Bisweilen liegt die Erdschicht auch auf einer höheren, seitlich glatt geschnittenen Platte auf; stets ist das Terrain detailliert durchgearbeitet und mit Blumen wie Blättern bewachsen.

Keiner der beiden Gattungen läßt sich die recht summarisch behandelte Erdplinthe des vergoldeten Bronzenexemplars zuordnen, die auffallend hoch ist und weder ausgeprägte Felsformationen noch deutlichen Bewuchs zeigt.⁸⁶⁴⁾

Drei Bildwerke des späteren 18. und des 19. Jahrhunderts sind als Umbildungen des auf Roger Schabot zurückgehenden Statuettentypus anzusehen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand eine dem Kopenhagener Exemplar genau gleichende Terrakotta, die den Porträtkopf Karls von Lothringen, des Statthalters der österreichischen Niederlande, trägt (Kat.Nr.LIV/12). Zudem wurde das Sonnenemblem Ludwigs XIV. durch das Lothringerkreuz ersetzt. Vermutlich ging die Fassung aus der Abformung einer Louis XIV-Statuette hervor.

Schon durch die harte, undifferenzierte Formenbildung geben sich zwei identische Bronzeexemplare als Arbeiten des 19. Jahrhunderts zu erkennen (Kat.Nr.LIV/27 und 30). Die Statuetten halten sich ganz an die Kopenhagener Bronze oder deren Derivate, mit Ausnahme zweier Abweichungen, die das mangelnde Verständnis des Imitators verraten. In enger Anlehnung an die Reduktionen des Girardonschen Monuments der Place Vendôme ist der Pferdeschweif derart abgewandelt, daß er im Verhältnis zum Leib des Pferdes allzu ge-

wichtig erscheint. Ferner ist die hintere Endigung des auf der Pferdekruppe aufliegenden Paludamentums an der linken Seite eigentümlich umgeformt.

c. Die der Desjardins-Werkstatt zugeschriebenen Exemplare

Unter den Exemplaren der zweiten Statuettengruppe besitzt die in Windsor Castle befindliche Bronze (Kat.Nr.LIV/34) die weit- aus höchste Qualität. Die vermutlich der monumentalen Ausführung vorangehende Statuette muß vor der Jahrhundertwende entstanden sein, da der König hier noch den Moustache trägt, den er erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ablegte⁸⁶⁵); die Lyoneser Statue zeigt den Herrscher bereits ohne Lippenbart, sofern sich das dem Stich der Brüder Audran entnehmen läßt. Im Detail sind weitere motivische Unterschiede gegenüber der Denkmalfassung festzustellen, wie sie wohl auch durch die Kopenhagener Statuette getreu überlie- fert ist; so sind bei der Bronze in Windsor Castle die Sandalen, der Saum der Tunika und die Quasten wie die Einfassung der Sattel- decke abweichend gezeichnet. Der stilistischen Auffassung nach setzt sich die Statuette prägnant gegen das Exemplar der Wallace Collection ab. Die Haltung des Reiters ist gelockerter und weniger gravitatisch; das Pferd, stärker bewegt, erscheint nervöser und auch graziler. Dieselbe unmittelbare Lebendigkeit zeigt sich auch in der Gewandung, die im Gegensatz zur Londoner Statuette nicht auf recht einfache Formen reduziert ist; vielmehr läßt die de- tailliert durchgeführte Draperie eine ausgesprochen plastische Be- handlung erkennen. Ähnliches gilt für die Darstellung der Rüstung. Zugleich ist die Nacharbeitung weniger minutiös, ist die Oberfläche weniger geglättet; den deutlichsten Beweis für die großzügige und kraftvolle Zeichnung der Bronze gibt das flache Relief des Brust- panzers. Die gleichen Kennzeichen treten in der Behandlung der Perücke zutage; ganz im Unterschied zur Statuette der Wallace Collection wird das Haar hier in einzelne kräftige Locken aufgelöst, die zum Teil stark zurückflattern. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Künstler der äußerst qualitätvollen Skulptur dem Detail geringeres Gewicht beimißt, desto entschiedener die Gesamterschei-

nung im Auge hat und die energische Bewegtheit der Gruppe unterstreicht.

Die spezifische Auffassung der in Windsor Castle befindlichen Bronze stimmt völlig mit den künstlerischen Intentionen Martin Desjardins' überein. So zeigt namentlich die Draperie deutliche Parallelen zu der zeitlich nächststehenden Arbeit: dem in irischem Privatbesitz befindlichen Rundmedaillon der Victoria aus den Jahren 1686/87 (Kat.Nr.XLV/90). Beispielsweise läßt sich die schräg über den linken Arm des Reiters verlaufende Bahn, die zwar fließend erscheint, doch fast geometrisch streng angelegt ist, mit jener Mantelformation vergleichen, die den Rumpf der Victoria überquert. Die weiche Modellierung aber weist über das Bronzerelief hinaus; hier kündigt sich bereits der Gewandstil der 1693/94 gefertigten Vigilance an (Kat.Nr.LVIII).

Bei der Statuette in Windsor Castle gemahnt zudem die Physiognomie Ludwigs XIV. an die Darstellungen des Königs auf den Reliefs der Place des Victoires. Schlagende Analogien zeigt das Bildnis des Herrschers in der Szene der "Anerkennung des französischen Vorrangs durch Spanien" (Kat.Nr.XLV/79); auch dort finden sich - freilich in weniger brillanter Ausführung - die deutliche Absetzung des Kinns wie die überscharfe Akzentuierung der großen Nase und der hochgezogenen Brauen.

Die Beobachtungen führen zu dem Schluß, daß das Exemplar in Windsor Castle, das unmittelbar Desjardins' Handschrift verrät, einen vor der Monumentalstatue selbst entstandenen Modellguß darstellt. So ließe sich auch die Erscheinung erklären, daß die Statuette einerseits Desjardins' Stilkonzeption unverfälscht widerspiegelt, andererseits aber sich in einigen Punkten von der realisierten Denkmalsbronze unterscheidet.

Dagegen vertreten die beiden Statuetten in Kopenhagen und London ein späteres Stadium, da sie genauer als die Bronze in Windsor Castle mit der Kolossalausführung übereinstimmen. Möglicherweise handelt es sich um Reduktionen, die Roger Schabol erst während oder nach der Vollendung der Denkmalsstatue schuf. Stilistisch entfernen sich die dem Typus des Roger Schabol folgenden Statuetten ganz von der Bronze in Windsor Castle; der Wandel macht sich unter anderem in der Physiognomie bemerkbar, die ausgeprägte Züge des Alters trägt.

Die herausgehobene Stellung der in Windsor Castle bewahrten Statuette wird durch die Tatsache verdeutlicht, daß alle weiteren Varianten - mit Ausnahme der besprochenen Exemplare der Schabol-Werkstatt - sich von der durch das Windsor-Exemplar vertretenen Prägung ableiten lassen. Demnach steht die Statuette in Windsor Castle am Beginn einer Serie von Bronzen, die zum Teil schon in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts erheblichen Modifikationen unterliegen.

Unter den unmittelbar an die Bronze in Windsor Castle anschließenden Exemplaren sei namentlich eine Louis XIV-Statuette hervorgehoben, die sich im Pariser Kunsthandel befindet (Kat.Nr.LIV/25).⁸⁶⁶⁾ Eindeutig ist der König in höherem Alter dargestellt. Die Formgebung ist matter und verschliffener, die Nacharbeitung erscheint wesentlich gröber. Die kaum geglättete Oberfläche entbehrt allen Glanzes.

In gleichem Zusammenhang ist eine Statuette des Grand Dauphin aus Pariser Privatbesitz zu nennen (Kat.Nr.LIV/18), die - ähnlich der Washingtoner Bronze des Thronfolgers - einige Änderungen aufweist; je zwei Delphine schmücken die Satteldecke des Pferdes und den Brustpanzer des hier nach rechts blickenden Reiters. In allen anderen Punkten gleicht die Skulptur den besprochenen Statuetten Ludwigs XIV. in Windsor Castle und im Pariser Handel. Da einzelne Motive eher noch dem Windsor-Exemplar folgen, ist eine frühe Entstehungszeit anzunehmen. Dagegen läßt die recht stumpfe Ausführung an die Bronze des Kunsthandels denken. So nimmt der Pariser Grand Dauphin eine Mittelstellung zwischen den beiden Statuetten des Königs ein. Alle drei Skulpturen sind derselben Werkstatt zuzuschreiben. Möglicherweise handelt es sich um Schöpfungen des von Martin Desjardins gegründeten Ateliers, das gemeinsam von dem Sohn und dem Neffen mindestens bis zur Jahrhundertwende fortgeführt wurde. Cronströms Bericht aus dem Jahr 1700 zeigt, daß man dort auch bereit war, das Modell zu modifizieren und die Porträtköpfe auszuwechseln - hier ist an den Pariser Grand Dauphin zu denken. Die geringere Ziselierungsqualität der Statuette des Pariser Kunsthandels, die der wohl zwischen 1688 und 1693/94 entstandenen Bronze in Windsor Castle um einige Jahre nachfolgt, muß nicht unbedingt auf einen Leistungsabfall der Werkstatt schließen lassen. Denn

eine sorgfältige Überarbeitung des Gußstücks verursachte höhere Kosten⁸⁶⁷⁾; verzichtete man auf die detaillierte Ausführung, so konnte die Bronze zu einem günstigeren Preis verkauft werden.

d. Weitere Varianten

Die zuletzt besprochene Gruppe, hier als Windsor-Typus bezeichnet, bildet den Ausgangspunkt zweier weiterer Varianten unterschiedlicher Prägung.

Eine Statuette des Braunschweiger Herzog Anton-Ulrich-Museums (Kat.Nr.LIV/11), der vier etwas schwächere Exemplare zur Seite zu stellen sind (Kat.Nr.LIV/10,21,29,35), geht im Prinzip auf den Windsor-Typus zurück, nimmt aber doch entscheidende Abwandlungen vor. Das schlanker gebildete Pferd ist noch vehementer bewegt, der Reiter noch gestreckter. Zugleich werden die Motive der Accessoires konsequent vereinfacht. Bei den in der Vielfalt reduzierten Draperiezügen dominieren fast stereometrisch knappe Formen, die keine eingehende Modellierung zeigen. Nur die Sattellecke ist komplizierter gestaltet, da sie nun zweifach gesäumt wird.

Trotz aller Verarmung im Detail aber kann von einer ausgesprochen plastischen Behandlung gesprochen werden, die sich mit klarer Artikulation und präziser Nacharbeitung verbindet; z.B. sind die Metallklappen und die bewegten Lederriemen kräftig gegeneinander abgesetzt. Auch darin steht die Braunschweiger Statuette dem Exemplar in Windsor Castle wesentlich näher als etwa dem der Wallace Collection. So ist die Bronze - ungeachtet der deutlichen Schwächen - stilistisch doch recht früh anzusetzen. Die Vermutung wird durch die Existenz eines erstmals 1701/06 erwähnten Exemplars in Eisen bestätigt (Kat.Nr.LIV/28), das - mit Ausnahme einiger unwesentlicher Details - ganz der Braunschweiger Statuette entspricht. Da die Eisenausführung zweifellos den Bronzen folgt, muß der Typus der Braunschweiger Reiterskulptur Ludwigs XIV. vor 1701 bzw. 1706 geschaffen sein. Der Name des die Änderungen vornehmenden Bildhauers oder Gießers ist nicht bekannt. Da die in Eisen gefertigte Statuette anfangs dem Büchsenmacher Maximilien Titon du Tillet gehörte, mag sie in dessen Werkstätten entstanden

sein. Doch muß das nicht heißen, daß dort auch die Bronzeexemplare des Braunschweiger Typus ihren Ursprung haben.

Das New Yorker Metropolitan Museum besitzt eine Reiterstatuette Ludwigs XIV. (Kat.Nr.LIV/20)⁸⁶⁸⁾, die keinen direkten Zusammenhang mit der Braunschweiger Bronze erkennen läßt, aber in noch stärkerem Maße dem Windsor-Typus verpflichtet ist, wie der Blick auf das zierlich gebildete Pferd und dessen entspannt sitzenden Reiter erweist. Namentlich teilt die New Yorker Statuette mit dem Exemplar in Windsor Castle die Leichtigkeit, die den übrigen Typen nicht in demselben Maß eignet; eher ist die Bronze des Metropolitan Museum noch eleganter zu nennen. Doch trotz des bestechenden Gesamteindrucks lehrt die nähere Betrachtung, daß vieles vereinfacht und geradezu schematisiert ist. Wie bei dem Braunschweiger Typus sind die Riemen der Rüstung stark reduziert; auf unschöne Weise werden die Pteryges der unteren Reihe mit waagerechten Strichen gefüllt: die kraftvolle Gestaltung des Vorbildes, das dort Lilien aufweist, ist aufgegeben. Eigentümlich dünn und schwächlich sind die Säume und deren Ornamente gezeichnet. Zudem fehlt eine exakte Ziselierung; ohne Präzision ist das - hier ohnehin nur selten verwendete - Mittel der Punzierung gehandhabt. Nicht zuletzt besitzt die Physiognomie des Reiters nur geringe Porträtähnlichkeit. Auf Grund des wohl original zugehörigen Ebenholzsockels muß die Bronze in das erste oder zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts datiert werden.⁸⁶⁹⁾ Dem entspricht die stilistische Einordnung der Statuette selbst, die sich ganz von der im Windsor-Exemplar zutage tretenden Konzeption Martin Desjardins' entfernt; stärker noch ist der Kontrast zu dem Typus Roger Schabols. Die New Yorker Bronze repräsentiert dagegen eine modernere Strömung, wie es schon der elegant-bewegten Gesamterscheinung abzulesen ist, in der die Einzelformen an Gewicht verlieren. Auf eine späte Datierung verweisen etwa auch die splittrig gebrochenen Falten der Draperie, die - unter Vernachlässigung des festen Aufbaus und der klaren Gliederung - auf eine möglichst intensive Streuung der Lichtreflexe angelegt ist. Hier kündigt sich der Beginn des "style Rocaille" an, der erst während der dreißiger Jahre in der französischen Skulptur seinen Höhepunkt erreicht⁸⁷⁰⁾, aber schon im ersten Jahrzehnt ausgebildet wird. Zum Vergleich sei das

1709/10 von Corneille van Clève für den Hochaltar der Versailler Schloßkapelle geschaffene Relief der Beweinung Christi genannt⁸⁷¹⁾, das eine ähnliche Stilstufe bezeichnet.⁸⁷²⁾

e. Zusammenfassung

Unter allen Reiterstatuetten Ludwigs XIV., die auf verschiedene Künstler und verschiedene Monumente zurückgehen, sind die Bronzen des Lyoneser Typus zahlenmäßig weitaus am stärksten vertreten; insgesamt existieren heute achtundzwanzig verschiedene Exemplare. Auch in den Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts werden verschiedentlich Statuetten der entsprechenden Höhe genannt.⁸⁷³⁾ Zudem besitzen die dem Denkmal Martin Desjardins' folgenden Bronzen wohl die größte Variabilität. An der Fertigung der Statuetten beteiligen sich mehrere Werkstätten, die recht unterschiedliche Konzeptionen vertraten. Dagegen wurden die etwa einen Meter hohen Reduktionen des Girardon-Typus, die bis auf geringe Details miteinander übereinstimmen, nur von einigen wenigen Ateliers gearbeitet.⁸⁷⁴⁾ Nicht zuletzt sind hier wohl äußere Gründe maßgeblich. Die annähernd ein Meter großen Exemplare, die hohe Gußleistungen erforderten, konnten nicht von jeder Werkstatt nachgeformt werden und waren überdies recht teuer: 1699 schätzte man eine Reiterstatuette Ludwigs XIV. von ein Meter Höhe auf 3500 l. einschließlich des Sockelgestells.⁸⁷⁵⁾ In einem anderen Fall war es der Monarch selbst, der die bedeutenden Kosten einer solchen Bronze trug⁸⁷⁶⁾; da sich die Statuette nicht in den Inventaren der königlichen Sammlungen nachweisen läßt, war sie eventuell als Geschenk bestimmt. Als Besitzer treten höchste Beamte auf, wie der Kanzler Louis Phélypeaux Comte de Pontchartrain und der Kunstintendant Edouard Colbert Marquis de Villacerf.⁸⁷⁷⁾ Hingegen waren die kleinformatigen Statuetten des Lyoneser Typus einem größeren Kreis zugänglich; so wurden sie wohl in Serien auf den Markt gebracht.⁸⁷⁸⁾ Bezeichnenderweise fertigte man auch Statuetten des Grand Dauphin an, um die Bronzen des regierenden Königs und des Thronerben als Pendants aufstellen zu können; aus verständlichen Gründen war diese Praxis auf relativ kleine Aus-

führungen beschränkt, deren Größe einen halben Meter nicht überschritt.

Erstmals ist hier der Versuch unternommen, die mit dem Lyoneser Monument zusammenhängenden Statuetten zu klassifizieren. In erster Linie hat die Untersuchung ein methodisches Ziel zum Gegenstand: Gerade die recht spröden Objekte der Reiterstatuetten ermöglichen eine chronologische Fixierung der Varianten, deren Filiationen sich deutlich verfolgen lassen. Äußere Anhaltspunkte erleichtern die Aufschlüsselung. Mehrere Statuetten sind mit urkundlichen Nachrichten verbunden. Die jeweiligen Porträtköpfe der Statuetten wie auch die Sockel geben weitere Datierungshilfen. Auf der Basis solcher Resultate sollte es möglich sein, im Sinne einer exakten Replikenkunde auch andere Darstellungsbereiche zu erfassen, die thematisch aufschlußreicher und künstlerisch anspruchsvoller sind.

III. Stilistische Stellung

Die ab 1685 entstandenen Skulpturen Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd lassen insgesamt nur geringe Unterschiede erkennen, die allein als Nuancen in Erscheinung treten. Alle Statuen und Statuetten sind verhältnismäßig wenig bewegt. Der antik gerüstete, doch mit der Perücke versehene König ist ohne ersichtliche Aktion vorgeführt; stets beschränkt sich der Herrscher darauf, mit der Rechten einen weisenden Gestus auszuführen oder den Kommandostab zu halten. Somit wird auf ein ikonographisches Konzept verzichtet, wie es etwa Gianlorenzo Berninis Reiterstandbild zugrunde liegt. Der statischen Auffassung entspricht es, daß der Herrscher, der den Blick zur Seite richtet, nicht auch den Rumpf herumwendet: der Oberkörper ist frontal angelegt. Zwischen der Wendung des Pferdes und der des Reiters ergibt sich kein spannungsreicher Kontrast, wie ihn etwa Giambolognas Denkmal Cosimos I. zeigt. Doch sind es gerade die Schöpfungen Giambolognas und seiner Schüler, namentlich die Reiterstatuen Ferdinands I. in Florenz und Heinrichs IV. in Paris, die den französischen Typus des ruhig einherreitenden Herrschers am stärksten prägen. - Innerhalb der enggesteckten Grenzen sind nur wenige Varianten möglich, die wohl nicht auf die

Wünsche des jeweiligen Auftraggebers zurückgehen. Ausschlaggebend ist die stilistische Handschrift des mit dem Denkmal betrauten Künstlers: im Falle von Desjardins, Girardon⁸⁸⁰⁾ und Coysevox⁸⁸¹⁾ entspricht das Monument unmittelbar der Stilintention des Bildhauers. Bislang freilich wurden die Denkmäler kaum als individuelle Schöpfungen betrachtet⁸⁸²⁾, da man nur die Gemeinsamkeiten aller Monumente, nicht aber deren Divergenzen sah.

Wie Coysevox macht es sich Desjardins nicht zur Aufgabe, Ludwig XIV. gleichsam im Moment des Befehlens vor Augen zu führen. Im Unterschied zu Girardon bemüht Desjardins sich keineswegs darum, dem König nachdrückliches Gewicht zu verleihen und dessen Größe im Verhältnis zum Pferd zu steigern⁸⁸³⁾; die Lyoneser Statue erweckt nicht den Anschein, als halte das Pferd, dem Willen des Reiters auch ohne ein Anziehen der Zügel folgend, im Schreiten nahezu inne. Die herrscherliche Majestät tritt bei Desjardins nur in der stolzen Pose, dem hoheitsvollen Blick zutage; Bedeutung kommt auch dem langem Kommandostab zu, der die aufrechte Haltung des Königs unterstreicht und eher den Blick auf sich zieht als etwa der Stab des Coysevox'schen Reiters. Im übrigen aber wird dem Pferd, im Rahmen des Möglichen und Zulässigen, starke Bewegung verliehen, werden Leichtigkeit und Eleganz gesucht. Hierin geht Desjardins weit über Coysevox hinaus. Die Vehemenz teilt sich auch dem Reiter mit: die Locken der Perücke wehen zurück; Mantel, Tunika und Laminæ werden gleichfalls von der Bewegung ergriffen. Im Gegensatz zu der Madrider Bronze Ludwigs XIV.⁸⁸⁴⁾ und der Dresdner Bronze Augusts des Starken⁸⁸⁵⁾ wie den Statuen Girardons und Coysevox' sind die Elemente der Rüstung, sind die Klappen und Riemen ausgesprochen kleinteilig aufgefaßt; da sie sich auch stärker überlagern, verweht und verwirbelt werden, zeichnen sie sich kaum als Einzelformen ab: entscheidend ist eher das Gesamtbild einer unruhig bewegten Oberfläche. Darin ist ein Charakteristikum der späten Skulpturen Desjardins' zu erblicken, das etwa auch bei der Büste des Marquis de Villacerf begegnet (Kat.Nr.LVII); eine solche Erscheinung ist z.B. Girardon fremd. Zudem zeigt der Vergleich mit der Bronze des Grünen Gewölbes wie mit den Statuetten des Girardonschen Typus, daß beispielsweise der Dekor des Brustpanzers wenig großzügig - ohne Aussparung von Flächen - angelegt ist. Auch die schmal gesäumte, ganz von dem Sonnenemblem ausgefüllte Satteldecke

erscheint in der Gegenüberstellung eigentümlich kleinlich gebildet. Hier fehlt die Ökonomie der klaren, übersichtlich gegliederten Formen, die vor allem Girardons und Coysevox' Skulpturen auszeichnet.

In der Gewandführung manifestiert sich eine weitere Eigenart Martin Desjardins'. Der Mantelzipfel auf der rechten Seite, der fast ohrmuschelförmige Gestalt besitzt, legt den Vergleich mit der entsprechenden Partie der Dresdener Statuette nahe: dort breitet sich der Zipfel ohne feste Struktur aus; bei Desjardins aber handelt es sich um ein recht knappes Gebilde, das plastisch durchgearbeitet ist.⁸⁸⁶⁾ Wichtig erscheint der Zusammenklang mit der benachbarten Satteldecke, die ebenfalls bogig angelegt und deren linker Zipfel gleichermaßen kantig gestaltet ist. Die ornamentale Verselbständigung der Draperie, die ihre Analogie in der Satteldecke findet, ist ein Kennzeichen auch anderer Werke des Bildhauers; darin unterscheidet sich der Niederländer von den Bogaert-Desjardins von den Franzosen Girardon und Coysevox. An die Stelle des festen Gerüsts tritt ein lockeres Gefüge recht eigenständiger, doch nicht gewichtiger Formen.

Ferner ist auf die fließende Anlage des Mantels zu verweisen. Ähnlich wie bei der Dresdner Statuette zieht sich das Paludamentum schräg über den linken Arm und läuft auf der Kruppe aus. Doch im Unterschied zur Bronze des Grünen Gewölbes strömen die Gewandbahnen im Rücken des Reiters zusammen. Somit erhält die Gruppe ein ausgesprochen dynamisches Element; zugleich schafft der Mantel einen engen Rapport zwischen Pferd und Reiter: Was bei Girardon aus dem organischen Zusammenspiel resultiert, wird hier durch ein äußeres Gestaltungsmittel erreicht.⁸⁸⁷⁾

Daß die künstlerische Individualität auch die inhaltliche Konzeption der Königsdenkmäler bestimmt, zeigt sich auf deutliche Weise an dem Kontrast zwischen den Reiterstandbildern Girardons und Desjardins'.⁸⁸⁸⁾ Dieselbe Polarität tritt im Vergleich der Büsten Mignards (Kat.Nr.XXXIV) und Boileaus⁸⁸⁹⁾ oder der Vigilantia (Kat.Nr.LVIII) und der Prudentia des Louvois-Grabmals⁸⁹⁰⁾ zutage. Die Gegensätzlichkeit erklärt sich nicht allein aus den Unterschieden von Veranlagung und Herkunft: Desjardins repräsentiert auch eine jüngere Stilstufe.

IV. Der Sockel und seine Entwürfe

Als der Guß der 1688 bestellten Reiterstatue 1693/94 zur Durchführung gelangte, stand die Gestalt des Denkmalssockels selbst noch keineswegs fest. Spätestens 1700 nahm man sich der Frage des Piedestals an: Robert de Cotte überbrachte jene Sockelzeichnungen, die mit den zwei großformatigen Blättern der Archives Municipales in Lyon zu identifizieren sind (Kat.Nr.LIV/4 und 5).⁸⁹¹⁾

Bemerkenswert erscheinen die Dimensionen des Projekts: Sollte die auf den Zeichnungen dargestellte Reiterstatue - die im Aussehen nicht im mindesten mit Desjardins' Bronze übereinstimmt und wohl als bloße Invention des Architekten zu betrachten ist - wenigstens in den Maßen der ausgeführten Skulptur entsprechen, die knapp über sechs Meter hoch war, so müßte der Sockel selbst etwa fünfzehn Meter in der Höhe messen. Dagegen besaß der mächtige Piedestal der auf der Place Vendôme errichteten Statue nur die Höhe von etwa zehn Metern. Möglicherweise wählte man die gewaltigen Maße, um der Gefahr vorzubeugen, daß das Denkmal auf der damals eventuell schon als Aufstellungsort vorgesehenen Place Bellecour nicht recht zur Wirkung gelange. Da aber beide Blätter keinen Maßstab aufweisen, muß die Frage der geplanten Größe offen bleiben.⁸⁹²⁾

Die auf den Entwürfen am Sockel eingezeichneten Skulpturen sind von ausgeprägt antikischem Charakter. So folgt der auf der Ansicht der Längsseite wiedergegebene Flußgott - mit Ausnahme der die Wölfin ersetzenden Wasserurne - ganz der römischen Statue des Tiber⁸⁹³⁾; das Ruder freilich wird im Sinne des zeitgenössischen Geschmacks aufwendig ergänzt.⁸⁹⁴⁾

Größere Aufmerksamkeit beanspruchen die Statuen stehender Sklaven, welche die Sockelecken einnehmen. Generell sind stehende Gefangene vornehmlich während des 16. Jahrhunderts im Bereich des Grab- und Ruhmesmonumentes keine ungewöhnliche Erscheinung. Dagegen begegnen sie im 17. Jahrhundert kaum noch im Denkmalszusammenhang.⁸⁹⁵⁾ Michelangelos Entwürfe zum Juliusgrabmal⁸⁹⁶⁾ wie Leonardos Skizzen zum Sforza-Monument und zum Trivulzio-Grabmal⁸⁹⁷⁾ bilden den Ausgangspunkt in der monumentalen Skulptur. Doch ergeben sich gegenüber den Lyoneser Zeichnungen entscheidende Differenzen.

Die Beispiele des italienischen Cinquecento führen die Sklaven meist als Ignudi vor, die - recht frei sich entfaltend - weniger streng in die Architektur eingespannt sind, wie etwa eine aus der Michelangelo-Nachfolge stammende Zeichnung der Graphischen Sammlung in München zeigt.⁸⁹⁸⁾ Dagegen folgen die Gefangenen des Lyoneser Entwurfes, die als bärtige Greise in langen Barbarengewändern dargestellt werden, dem Typus antiker Barbarensklaven⁸⁹⁹⁾; offenbar variieren sie eine Gefangenenfigur des Vatikanischen Museums⁹⁰⁰⁾ oder ein sehr ähnliches Exemplar des Sklavenspaars im Museo Nazionale von Neapel, früher im römischen Palazzo Farnese befindlich⁹⁰¹⁾; moderne Kopien existieren unter anderem im Garten von Versailles.⁹⁰²⁾ Mit dem Typus verbindet sich eine spezifische Bedeutung: Früher wurden die Sklaven, welche die gegürtete Ärmeltunika, einen bis zum Boden herabfallenden Mantel (Chlamys), lange Hosen (Braccae) und Bundschuhe (Gallicae) tragen⁹⁰³⁾, als Barbarenkönige, zumeist als Parther oder Daker angesehen; heute gelten sie allgemein als Darstellungen dakischer Vornehmer. - Wenn auch der Künstler der Lyoneser Zeichnungen darauf verzichtet, eindeutig bezeichnete Vertreter einzelner Nationen als Besiegte vor Augen zu führen, so weist doch die Verwendung der antiken Sklaven unmißverständlich darauf hin, daß hier Feinde königlichen Geblütes unterworfen werden. Im Vergleich zu anderen Denkmälern und Denkmalsentwürfen der Epoche Ludwigs XIV. entbehrt freilich die Anspielung der aggressiven Schärfe: der Hinweis auf die Überwundenen Gegner wird ins Allgemeine gewendet.

Die Aufstellung der als Tragefiguren eingesetzten Sklavenstatuen am Piedestal des Reiterdenkmals⁹⁰⁴⁾ scheint in erster Linie durch Vitruvs persische Ordnung⁹⁰⁵⁾ angeregt zu sein, wenn gleich der Sockelentwurf nicht die entsprechenden Gebälkformen aufweist. Die Verbindung zu den Architekturbüchern ist umso deutlicher, als etwa auch Roland Fréart de Chambray⁹⁰⁶⁾ bei der Illustration der persischen Ordnung auf den Sklaven aus dem Palazzo Farnese zurückgreift; Fréart de Chambray verzichtet gleichfalls auf das kapitellähnliche Architekturglied über dem Haupt des Gefangenen wie auch auf die Basis, die sich in den Darstellungen anderer Säulenbücher finden.⁹⁰⁷⁾ - Nach Meinung der zeitgenössischen Architekturtheoretiker und Antiquare sind die römischen Skulpturen der Barbarenkönige mit Triumpharchitekturen in

Zusammenhang zu bringen, wie auch schon Vitruvs Perserfiguren Siegesbauten zugeordnet werden.⁹⁰⁸⁾ Das bekannteste Beispiel gibt der Konstantinsbogen, dessen Sklaven freilich auf der Attika stehen.⁹⁰⁹⁾ Paolo Alessandro Maffei äußerte zu Recht die Ansicht, daß solche Gefangenen zum Schmuck des Trajansforums gehörten⁹¹⁰⁾; er vermutete, daß sie in stützender Funktion die untere Zone der Architektur einnahmen, während der obere Bereich Reiterstatuen und kriegerischen Insignien vorbehalten war.⁹¹¹⁾

In stärkerem Maß als andere Denkmäler und Denkmalsprojekte der Jahrhundertwende verarbeiten die Sockelzeichnungen Anregungen aus der Antike. Das gilt auch für den abgetreppten Aufbau über dem Gesims, den die Zeitgenossen bereits als Antikenzitat auffassen mußten.⁹¹²⁾ Aus dem umfangreichen Material sei nur ein Beispiel genannt, das in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts durch den angesehenen Antiquar Jacques Spon aus Lyon bekannt gemacht worden war: das damals als Jupitertempel angesehene Grabgebäude in der karischen Stadt Mylasa.⁹¹³⁾ Zu berücksichtigen ist ferner die weit anspruchsvollere Gattung der Stufenpyramide, zumal in jener Form, die eine Statue oder Statuengruppe als Bekrönung aufweist⁹¹⁴⁾; vor allem die auf den Pliniustext zurückgehenden Rekonstruktionsversuche des Mausoleion von Halikarnassos trugen entscheidend dazu bei, die architektonische Bildung der Stufenpyramide in phantasiehaften Entwürfen stets aufs neue zu vergegenwärtigen.⁹¹⁵⁾ Deshalb könnte der Treppenaufbau des Lyoneser Projekts nicht nur im generellen Sinn als antikische Form, sondern im speziellen Sinn auch als Anspielung auf das Mausoleion interpretiert werden, das der französische Architekt demnach primär unter dem Aspekt des Ruhmesmonumentes, nicht aber dem der Sepulkralarchitektur gesehen hätte.

Die hier vorgetragene These, daß die zwei in Lyon befindlichen Entwürfe einen ausgeprägten Antikenbezug erkennen lassen, wird durch eine unveröffentlichte Zeichnung bestätigt⁹¹⁶⁾, die der Urheber des Lyoneser Projekts möglicherweise kannte, zumal sie ebenfalls aus dem Fonds Robert de Cotte stammt. Es handelt sich um die wohl barocke Kopie eines in der Raffael-Werkstatt entstandenen Entwurfs, der eventuell für das Grabmal des 1519 verstorbenen Markgrafen Francesco Gonzaga bestimmt war.⁹¹⁷⁾ Der

Kopist jedoch sah - nach Aussage der Inschrift - in dem Blatt einen Aufstellungsentwurf für den Marc Aurel.⁹¹⁸⁾ Das Projekt des Cinquecento vermittelte vermutlich Anregungen motivischer Art. In erster Linie gilt das für die stehenden Sklaven des steil proportionierten Sockels, die hier aber eher der persischen Ordnung der Säulenbücher entsprechen, da auf ihrem Haupt das kapitellartige Zwischenstück ruht. Antikisch erfaßt sind auch die liegenden Flußgötter des mittleren Geschosses. Ferner weist die Zeichnung bereits die Stufen auf, die den eigentlichen Piedestal der Reitergruppe tragen. Demnach ist das Programm des Lyoneser Entwurfs, das wenigstens in der Verknüpfung von Reiterstatue und stützenden Sklaven an die schriftliche Überlieferung antiker Triumphmonumente anschließt, hier schon vorgeformt.

Stilistisch freilich gehört das Projekt des Königsdenkmals ganz der Epoche Ludwigs XIV. an. Hier ist zu fragen, wie sich die beiden Lyoneser Zeichnungen zu anderen Sockelentwürfen für Monumente Ludwigs XIV. verhalten. Die wohl im Jahr 1700 entstandenen Blätter repräsentieren eine spätere Stufe als die Entwürfe Le Bruns, Girardons, Bulletts und anderer Künstler, die vor allem in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts für die Statue der Place Vendôme angefertigt wurden. Es ist darauf verzichtet, um den Sockel eine Zahl allegorischer Gestalten zu gruppieren.⁹¹⁹⁾ Auch wird der Piedestal selbst nicht mit Reliefs geschmückt, die einzelne Geschehnisse der Regierungszeit zum Gegenstand haben. Demnach fehlen spezielle Hinweis auf Eigenschaften und Taten des Königs, fehlen auch gezielte Anspielungen auf dessen Gegner, wie bereits am Beispiel der Sklaven dargelegt wurde. Charakteristisch ist die Konzeption der Flußgötter: die Rhône wird hier in rein topographischem Sinne eingesetzt, zur Kennzeichnung des Standorts des Denkmals. Man vergleiche dagegen einen der Entwürfe Charles Le Bruns zu dem sogenannten Louvre-Monument. Unter anderem waren dort Rhein und Tiber vorgesehen, die auf die kriegerischen und politischen Aktionen Ludwigs XIV. verwiesen; die Flußgötter sollten Bewunderung wie Erschrecken ausdrücken⁹²⁰⁾ und somit in einem dialogischen Verhältnis zum Herrscher stehen.

Am ehesten sind die beiden Lyoneser Blätter, deren ikonographischer Apparat auf recht wenige Elemente relativ unverbindlichen

Charakters reduziert ist, einigen Entwürfen aus dem Atelier Jules Hardouin-Mansarts zu vergleichen, die dem Piedestal des in Dijon geplanten Monumentes gelten.⁹²¹⁾ Die dort dargestellten Sockel, die in gleicher Weise auf einer einzigen Stufe ruhen, sind im Verhältnis zur Reiterstatue ebenfalls ausgesprochen hoch und im Kontur sehr geschlossen; beispielsweise wird auf Säulen⁹²²⁾ und Konsolfriese verzichtet. Zu vergleichen ist auch die Bildung der Schrifttafeln oder des Gesimses mit dem Eierstab. Mit einer Ausnahme⁹²³⁾ finden sich auf den Entwürfen für Dijon keinerlei ikonographische Bestandteile. - Doch ist das Konzept der Lyoneser Blätter in der Proportionierung und Zusammenfügung unvergleichlich kühner: der Autor setzt sich letztlich über die künstlerischen Maßstäbe des Mansart-Ateliers hinweg.

Darum verwundert es nicht, daß das erste Sockelprojekt anschließend erheblich modifiziert wurde. Den Beginn der schrittweisen Umbildung illustrieren zwei Zeichnungen der Bibliothèque Nationale, die als schwache Kopien der beiden Lyoneser Blätter anzusehen sind (Kat.Nr.LIV/5). Nur die Reitergruppe ist abgeändert: die Statue hält sich weitgehend an das Vorbild des ersten Entwurfs, nimmt aber auch Züge der von Desjardins geschaffenen Skulptur auf, wie es sich vor allem der Form der Satteldecke ablesen läßt. In einer weiteren Korrektur sind die Sklaven wahlweise durch Voluten ersetzt. Damit nähert sich der Sockelentwurf nun deutlicher den zuvor genannten Zeichnungen der Mansart-Werkstatt: bei zwei Blättern der Folge werden die Ecken des Piedestals von schräggestellten Voluten eingenommen; die recht flach gebildeten Voluten erscheinen im übrigen kraftlos und wenig spannungsvoll. Darin manifestiert sich eine ausgesprochen französische Auffassung, wie sie auch in Augustin-Charles d'Avilers Modellvorschlag eines Sockels für Reiterstatuen zutage tritt.⁹²⁴⁾ Der 1691 datierte Stich d'Avilers sowie die in der zweiten Hälfte der achtziger oder in den neunziger Jahren entstandenen Zeichnungen für Dijon stellen - zusammen mit den korrigierten Entwürfen für Lyon - im Bereich des Reiterdenkmals die frühesten französischen Beispiele des Piedestals mit Eckvoluten dar, die vom breiteren Unterbau zum Gesims vermitteln.⁹²⁵⁾ - Auf ganz andere Weise wird das Mittel der Eckvoluten bei italienischen Reiterdarstellungen eingesetzt.

So läßt das zu Beginn der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Messina aufgestellte Monument Karls II. von Spanien⁹²⁶⁾ die Voluten nicht als relativ gleichmäßig verlaufende Bänder in Erscheinung treten. Vielmehr wird die gegen den senkrecht aufsteigenden Volutenabschnitt abgesetzte untere Einrollung stark betont, die zugleich vier geflügelten Putti als Postament dient. Daraus ergibt sich ein spannungsvolles Verhältnis zwischen unterer und oberer Zone des Denkmals.⁹²⁷⁾

Die definitive Gestalt des 1713/14 nach Robert de Cottés Entwurf errichteten Sockels des Lyoneser Denkmals (siehe Kat.Nr. LIV/6) gemahnt nur in der Grundform des Piedestals wie in einigen wenigen Dekorationselementen entfernt an das erste Projekt. Auch sind von den beiden Blättern der Bibliothèque Nationale die Voluten ohne jede Korrektur übernommen. Doch werden alle Maßverhältnisse verändert: der Sockel ist gesetzter proportioniert; drei flache, weit vorgeschobene Stufen betonen die Breitenentfaltung des Denkmals.⁹²⁸⁾ Namentlich die Sockelzone, das "soubassement", verliert an Gewicht. Gerade dort wird die äußerst harte Drängung der kubischen Formen gemildert; die Sockelbank der Schmalseiten wölbt sich nun vor. In der Hauptzone kann zwischen die Inschrifttafel und die Voluten je ein Trophäengehänge eingefügt werden. Die Stufen über dem schmalen Gesims sind merklich abgeflacht; durch die leichte Kehlung der mittleren Stufe wird ein gleitender Übergang der Formen bewirkt. Zudem vermitteln die auf dem Gesims über den Voluten liegenden Helme (Kat.Nr.LIV/3) von der Hauptzone zum oberen Aufbau. Beachtung verdient die an der Längsseite befindliche Inschrifttafel: dem flachen Risalit wird eigens ein Rahmen aufgelegt, dessen feine Profilierung - wie es für alle Bildungen des Piedestals gilt - jede Härte vermeidet. Eine zarte Girlande überspielt den Rahmen, dessen obere Ecken eingeschwungen sind - hier äußert sich deutlich die Einwirkung einer neuen Formsprache.⁹²⁹⁾ Gleichzeitig mit der Eliminierung aller Antikenbezüge treten die ikonographisch relevanten Elemente ganz zurück. Dementsprechend sind die knappen Inschriften unverbindlich gehalten: Ludwig XIV. wird vornehmlich als Schützer des wahren Glaubens und als Mäzen der Künste gerühmt.⁹³⁰⁾

Schrittweise ist die Genese des wohl bedeutendsten Sockels aller ausgeführten Monumente Ludwigs XIV. zu verfolgen, das der Bildhauer Johan Tobias Sergel 1778 zu Recht ein "bellissime ouvrage" nennen konnte.⁹³¹⁾ Der realisierte Piedestal wurde zu einem modellhaften Typus: 1718/19 entwarf Robert de Cotte selbst einen ähnlichen Sockel für das Reiterdenkmal Ludwigs XIV. in Montpellier⁹³²⁾; noch 1731 hielt sich Jacques Gabriel, unter dessen Aufsicht das Modell zum Piedestal des Monumentes Ludwigs XIV. in Dijon entworfen wurde⁹³³⁾, an das Lyoneser Vorbild. Das beharrliche Festhalten an einem solchen Sockeltypus ist kennzeichnend für die Situation der französischen Denkmalkunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Entscheidende Neuerungen brachte erst das von Edme Bouchardon 1748-62 geschaffene Reitermonument Ludwigs XV. in Paris.⁹³⁴⁾

C. Der Denkmalsauftrag für Aix-en-Provence. Zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd

I. Desjardins' Bronzestatuetten Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd in Besmaux

Lange hatte man eine in Versailles bewahrte Bronzestatuetten Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd, der zahlreiche weitere Exemplare zuzuordnen sind, mit dem 1687 an Desjardins ergangenen Auftrag des in Aix-en-Provence zu errichtenden Königsdenkmals in Verbindung gebracht. 1966 legte Peter Volk dar, daß vielmehr eine im Privatbesitz in Besmaux befindliche Bronze des Königs auf steigendem Pferd (Kat.Nr.LIIII/1), die einen abweichenden, bislang nicht beachteten Typus vertritt, mit dem von der Provence bestellten Monument zusammenhänge. 1970 wies Peter Volk auf zwei weitere Bronze-Exemplare von schwächerer Ausführung hin, die den Porträtkopf des gealterten Louis XIV durch den des jungen Louis XV ersetzen (Kat. Nr.LIIII/2 und 3).

Wie der Vergleich mit den Lyoneser Statuetten zeigt, ist der Reiter der Bronze von Besmaux im Verhältnis zum Pferd recht groß. Schon darum besitzt die Skulptur nicht die Eleganz, die etwa dem Exemplar in Windsor (Kat.Nr.LIV/34) zu eigen ist. Dem entspricht die relativ schwerfällige Bewegung des Tieres, das sich mit der Vorderhand nur wenig vom Boden löst und dessen Hinterhand nicht stark eingeknickt ist. Letztlich aber vertritt das Pferd denselben Typus; im Detail zu vergleichen sind die Formung des Schweifes und der Mähne mit dem verwehten Schopf und den lang auf der Schulter auslaufenden Strähnen, die ausgesprochen fließend erscheinen. Das Zaumzeug z.B. ist fast identisch mit dem der Statuetten der Wallace Collection (Kat.Nr.LIV/16).

Dagegen ist der Reiter des Typus "à cheval cabré" weniger majestätisch-posenhaft aufgefaßt, wie es sich schon aus der heftigeren Gangart des Pferdes erklärt. Die kontrastierende Kopfwendung von Roß und Reiter unterstreicht die Bewegtheit der Königsgestalt. Im Gegensatz zu den Lyoneser Statuetten vollführt der Herrscher mit der Rechten, die den Kommandostab hält, einen weisenden Gestus. Die Bronze des Grand Dauphin aus Pariser Privatbe-

sitz (Kat.Nr.LIV/18) zeigt eine ähnliche Gebärde; in gleicher Weise ruht dort der ausgestreckte Zeigefinger auf dem fast waagrecht gehaltenen Stab. Vornehmlich kann auch die fest geformte Physiognomie des Königs, der noch den Lippenbart trägt, in der Auffassung dem Porträtkopf der Statuette in Windsor gegenübergestellt werden; zum Beispiel ist die Bearbeitung der Augen, der starken Lider und der hohen Brauen ausgesprochen verwandt. Weitere Analogien betreffen die Bildung der hohen, doch im Umriß kompakten Perücke mit den kräftigen, klar gegeneinander abgesetzten Locken. Der stärkeren Bewegung der Gruppe entsprechend sind bei der Skulptur in Besmaux die Strähnen ganz zurückgestrichen; die Haare scheinen gleichsam vom Wind erfaßt zu sein. Hierin folgt die Bronze der Forderung Colbert de Croissys: in einem Schreiben vom 23. Dezember 1686, das sich noch auf das Projekt Pierre Pugets bezog, hatte der Staatssekretär bestimmt, der Monarch solle "entièrement à la romaine, avec les cheveux rejetés en arrière" dargestellt sein.⁹³⁵⁾ Auch hinsichtlich der Kleidung und ihrer Ornamentik weisen die Statuetten des Königs auf schreitendem wie auf steigendem Pferd zahlreiche Übereinstimmungen auf⁹³⁶⁾; freilich ist der Dekor der in Besmaux befindlichen Bronze insgesamt aufwendiger gehalten. Das stilistische Gesamtbild beider Statuettentypen erscheint ebenfalls äußerst verwandt. So zeigt die Bronze von Besmaux gleichermaßen eine intensive Bewegung der Stoffe und der verschiebbaren Rüstungsteile. Der Effekt einer kleinteilig-unruhigen Oberfläche ist eher noch verstärkt; klare Linien finden sich in geringerem Maße.

Während die in Windsor Castle bewahrte Statuette des Königs auf schreitendem Pferd an Arbeiten der mittleren achtziger Jahre anschließt, nähert sich die in Besmaux befindliche Bronze stilistisch der 1693 datierten Marmorbüste des Villacerf (Kat.Nr. LVII) und der 1693/94 entstandenen Bronzestatue der Vigilantia am Louvois-Grabmal (Kat.Nr.LVIII). Die großzügig geführten Draperiebögen bilden nunmehr ein lockeres Gefüge ohne festen Zusammenhalt; das Gewand bauscht sich zu voluminösen Formationen, die Zipfel werden vielfältig verschlungen. Die zu Beginn der neunziger Jahre entstandenen Skulpturen Desjardins' weisen darin deutliche Parallelen zur Statuette von Besmaux auf, die im Detail vor allem

der Vigilantia ähnelt. Auch dort zeichnen sich in der weich modellierten Draperie gelegentlich stereometrische Bildungen ab; so wird der von der rechten Schulter der Vigilantia herabfallende Gewandbausch in unteren Abschnitt kantig gebrochen.⁹³⁷⁾

Die allein auf stilistischer Grundlage beruhende Annahme, die Besmaux-Bronze sei in den Beginn der neunziger Jahre zu datieren, läßt sich kaum mit der Chronologie des für Aix geplanten Denkmals vereinbaren. Desjardins erhielt den Auftrag bereits am 14. Juli 1687, etwa zehn Monate vor dem Auftrag für Lyon, der ihm durch den Kontrakt vom 20. Mai 1688 zugesprochen wurde. Vermutlich hatte der Bildhauer schon vor der eigentlichen Auftragserteilung mit der Stadt Lyon verhandelt, die das Denkmal seit 1686 plante; auch wird er sich zuvor mit Jules Hardouin-Mansart, dem Autor der Entwurfszeichnungen, besprochen haben. Hingegen wurde Desjardins in fast überstürzter Eile von dem Vertreter der Provence mit dem Monument für Aix betraut. Darum könnte Desjardins die ersten plastischen Entwürfe beider Denkmäler fast gleichzeitig geschaffen haben. Doch wurde die für Aix bestimmte Statue schwerlich später als das Lyoneser Bildwerk konzipiert. Zudem war das "modelle en Grand" für Aix bereits Ende 1689 verfertigt; im August 1691 gab Desjardins die Gipsteilform in Auftrag. So verbleibt nur eine hypothetische Erklärung: die Bronze von Besmaux überliefert eine spätere Fassung, nicht aber eines der vor 1689 entstandenen Modelle. Möglicherweise fertigte Desjardins nachträglich eine Statuette, die etwa zur serienmäßigen Herstellung von Kleinbronzen dienen sollte; dabei konnte er den ersten Entwurf durchaus modifizieren.

Gleich der Bronze in Windsor ging die qualitätvolle Statuette in Besmaux vermutlich aus der Desjardins-Werkstatt hervor. Schon Peter Volk machte auf den Bericht Daniel Cronströms aus dem Jahr 1700 aufmerksam⁹³⁸⁾, Desjardins' Neffe Jacques könne ihm die Bronzestatuetten mit schreitendem Pferd in der Höhe zwischen 15 und 18 Zoll, d.h. 40,5 und 48,6 cm verkaufen, "et mesme le cabré, tous deux très corrects et modelés par feu son oncle".⁹³⁹⁾ So ähnelt die Statuette von Besmaux in der Ausführung stark der Windsor-Bronze, nicht aber den anderen Exemplaren des Lyoneser Typus. Die entschiedene, keineswegs überdetaillierte Ziselierung erscheint recht verwandt. Die plastisch artikulierten Teile der Rüstung werden

ebenfalls deutlich gegeneinander abgehoben. In gleicher Weise verzichtet der Gießer auf eine Glättung, wie sie etwa den Reduktionen Roger Schabols zuteil wird.

II. Ikonographische Untersuchungen zu den Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd

1. Bernini

Die bedeutende Folge der zumeist über das Stadium des Projekts nicht hinausgelangten Denkmäler Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd⁹⁴⁰⁾ wird durch die in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in Auftrag gegebene Königsstatue Gianlorenzo Berninis eingeleitet.⁹⁴¹⁾ Wie Rudolf Wittkower ausführte, ist die Herkules-Allusion hier erstmals auf ein Reitermonument übertragen.⁹⁴²⁾ Der mythologische Aspekt resultiert freilich erst aus dem szenischen Zusammenhang: indem der Reiter den Gipfel des Ruhmesberges erreicht, wird er mit Herkules identifiziert. Zugleich nimmt das Motiv des steigenden Pferdes ikonographische Relevanz an; es läßt sich von einer Anspielung auf Pegasus sprechen, der Fama repräsentiert.⁹⁴³⁾

2. Le Brun

Gleichsam in Konkurrenz zu Bernini arbeitete Charles Le Brun in Paris an eigenen Denkmalplänen. Wohl in den siebziger Jahren entstand die Zeichnung eines monumentalen Felsenbrunnens⁹⁴⁴⁾, auf dessen Gipfel sich über Gestürzten eine Reitergruppe erhebt; die Flügel kennzeichnen das Pferd als Pegasus. Da die Gestalt des Reiters nur angedeutet wird, muß es offen bleiben, ob die Zeichnung Ludwig XIV. selbst darstellt oder Perseus als Prototypus des Königs vorführt. Zumindest überwiegt das mythologische Element. Die Anlage ist vorwiegend als Perseus-Brunnen anzusehen, nicht aber als Monument des Herrschers.

Das Blatt könnte zu den ersten Vorarbeiten des von Le Brun entworfenen Denkmalsbrunnens Ludwigs XIV. zählen.⁹⁴⁵⁾ Die zeitgenössischen Autoren stimmen darin überein, daß das von Jean-Baptiste Colbert in Auftrag gegebene Monument, dessen Modell im Jeu de Paume des Louvre verfertigt wurde, sich an der Stelle des Hôtel de Soissons auf einem weiten Platz erheben sollte.⁹⁴⁶⁾ Einzig Claude Nivelon berichtet in der gegen 1700 verfaßten Biographie Le Bruns, daß man daran dachte, das Denkmal vor dem Versailleser Schloß zu errichten.⁹⁴⁷⁾

Die ersten dokumentarischen Nachrichten über das Vorhaben datieren vom März 1679. Da Gaspard Marsy wie François Girardon damals je 150 l. für ein "modelle du cheval de bronze" erhielten⁹⁴⁸⁾, fand wohl unter den Bildhauern ein Wettbewerb statt. Der Auftrag fiel an Girardon; im November 1680 wurden ihm wegen verschiedener Modelle 1500 l. gezahlt.⁹⁴⁹⁾ Die königlichen Baurechnungen erwähnen das Unternehmen am 19. September 1683 zum letzten Mal⁹⁵⁰⁾; dem entspricht die Aussage der Zeitgenossen, daß nach dem Tod Colberts - er starb am 6. September 1683 - das Projekt aufgegeben wurde.⁹⁵¹⁾

Schilderungen des geplanten Monumentes finden sich in den Berichten mehrerer Autoren.⁹⁵²⁾ Auch sind verschiedene Entwurfszeichnungen Le Bruns erhalten⁹⁵³⁾; die auf Veranlassung Nicodemus Tessins d.J. gefertigte Kopie des Stockholmer Nationalmuseums⁹⁵⁴⁾ überliefert das mutmaßliche Endstadium des Projektes in vollständiger Fassung. Nach Tessin betrug die Höhe des geplanten Denkmals ohne die Sockelplatte 36 Fuß (= 11,70 m); die bronzene Königsstatue sollte die halbe Höhe des Monuments einnehmen.⁹⁵⁵⁾ Aus den Zeichnungen und Beschreibungen ergibt sich folgendes Bild: in einem achteckigen Marmorbecken erhebt sich ein breit gelagerter Fels, um den zwei männliche und zwei weibliche Flußgötter gruppiert sind. Die Formation wird von der Statue Ludwigs XIV. bekrönt; der Herrscher reitet auf einem sich mit der gestreckten Hinterhand abschnellenden Pferd, unter dem zwei oder drei gestürzte Krieger liegen.⁹⁵⁶⁾

Namentlich in der Benennung der Gestalten weichen die Autoren voneinander ab. Die vier Figuren des Sockelbereichs werden nur von Nivelon und Le Maire näher bezeichnet. Le Maire sieht in ihnen

"les quatre principaux fleuves que Sa Majesté a passé": Rhein, Schelde, Maas und Mosel. Glaubwürdiger erscheinen die Benennungen Nivelons, der vom Rhein und Tiber sowie von Holland und Spanien spricht; die Angaben stimmen exakt mit den Zeichnungen der Endfassung überein. In der durch die Reitergruppe angegebenen Längsachse befinden sich die zwei männlichen Flußgötter: vorn erkennt man den Rhein mit dem Adler, der für das Reich steht; hinten ist der durch die Wölfin gekennzeichnete Tiber dargestellt, der Rom repräsentiert. In der Querachse lagern die zwei Personifikationen Hollands und Spaniens, die beide das Attribut des Löwen aufweisen; obgleich es sich nicht um Flußgötter handelt, sind ihnen ebenfalls Urnen beigegeben. Das Auftreten Hollands, Spaniens und des Reichs entspricht ganz der französischen Ikonographie der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Ungewöhnlich ist nur die Darstellung Roms. Nach Nivelon wird hier auf die Ereignisse unter Alexander VII. angespielt, die als Demütigung des Papstes anzusehen sind.⁹⁵⁷⁾ Strittiger als die Benennung der vier Gestalten am Fuß des Felsens ist die Identifizierung der Gestürzten, über die der Reiter hinwegstürmt. Auf allen Zeichnungen der letzten Fassung sind nur zwei Gefallene zu erkennen. Demgemäß erwähnt Tessin 1687 die Figuren der "Discorde" und der "Envie". Brice nennt 1706 ebenfalls nur zwei Gestalten, erkennt in ihnen aber "Discorde" und "Hérésie". Dagegen berichtet Le Maire 1685 von drei Gestürzten, die er als "Hérésie", "Rébellion" und "Duel" bezeichnet. Auch Nivelon gibt eine Dreizahl an; statt "Duel" spricht er jedoch von "Fureur de la Guerre". - Der Benennung Tessins ist der Vorzug zu geben, zumal vermutet werden kann, daß seine Angaben auf ein Gespräch mit Le Brun zurückgehen.⁹⁵⁸⁾ Auch fügen sich "Discorde" und "Envie" ohne Schwierigkeiten in das ikonographische Programm. Zum Vergleich sei auf den Salon de la Paix in Versailles verwiesen, der die Segnungen des Friedens schildert. Während in den Lünetten Holland, Spanien und das Reich erscheinen, ist im Deckenbild die Gestalt der France wiedergegeben, die sich über "Discorde" und "Envie" erhebt.⁹⁵⁹⁾ "Discorde" zielt auf die 1678 erfolgte Auflösung des gegnerischen Bündnisses; auch in der Galerie des Glaces wird dies Thema vor Augen geführt.⁹⁶⁰⁾ - Die von den übrigen Autoren angegebenen Identifizierungen der Gestürzten

fügen sich dagegen kaum in das Konzept des Denkmals. Denn "Hérésie", "Rébellion" und "Duel" bezeichnen nicht die äußeren Feinde, sondern die Gegenkräfte im Königreich selbst; demnach stände hier ein Aspekt im Vordergrund, der sich schwerlich mit dem Programm der Sockelfiguren vereinbaren ließe. Der Zweifel wird durch das angebliche Auftreten der Häresie bestätigt: Im Jahr 1679 wäre ihre prononcierte Darstellung recht ungewöhnlich; erst nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes Ende 1685 gelangte das Thema häufiger zur Realisierung. So handelt es sich wohl um eine nachträgliche Interpretation, die durch die mittlerweile verschärfte Bekämpfung der Protestanten bestimmt wurde.

Le Bruns Denkmalsentwurf läßt ein geschlossenes Programm erkennen. In der unteren Zone sind Frankreichs politische Gegner dargestellt, durch Flußgötter bzw. Landespersonifikationen repräsentiert. Im Unterschied zur Place des Victoires finden sich keine Gefesselten. Es fehlt jedes Zeichen einer gleichsam physischen Überwindung; die Bezwingung der Feinde wird allein sinnbildlich zum Ausdruck gebracht. Ein Topos der enkomiastischen Literatur hat in Le Bruns Entwurf Gestalt gewonnen: schon durch den bloßen Ruf seiner Taten bewirkt der Herrscher Schrecken und Entsetzen.⁹⁶¹⁾

Unter dem Pferd liegen, vom König niedergeritten, nicht die Personifikationen der Gegner selbst, sondern deren Laster Zwietracht und Neid.⁹⁶²⁾ Da Brice 1684 davon spricht, daß der Monarch sich auf dem "sommet de la gloire" befinde, unterlegte man dem Reiter Le Bruns offenkundig den Gedanken Berninis, daß Louis-Herkules auf dem steilen Pfad der Tugend den Ruhmesgipfel erreicht habe. Freilich ist die Herkules-Allusion hier weniger faßbar. Auch verleiht ihr Le Brun eine Wendung, die von Berninis Intention abweicht: Le Brun führt Louis-Herkules als lasterüberwindenden Tugendhelden vor. Formal knüpft Le Brun an die auf Leonardo zurückgehende Tradition an, den siegreichen Reiter über die gestürzten Feinde hinwegspren-gen zu lassen.⁹⁶³⁾

3. Coysevox

Das in der ersten Hälfte der achtziger Jahre entstandene Gipsrelief Antoine Coysevox' im Versailler Salon de la Guerre⁹⁶⁴⁾ geht gleichfalls auf einen Entwurf Le Bruns zurück⁹⁶⁵⁾, der hier wohl Elemente des zuvor besprochenen Monuments verwendet; darum sei das Kaminrelief zumindest als Vergleichsbeispiel hinzugezogen.

Ludwig XIV. reitet über drei auf dem Boden zusammengebrochene Krieger hinweg; drei weitere Soldaten haben sich entsetzt geflüchtet. Über dem Monarchen schwebt die Gestalt der "Gloria dei Principi"⁹⁶⁶⁾, die mit der Linken eine Pyramide umfaßt und mit der Rechten die Lilienkrone emporhält, als wolle sie den Herrscher krönen.

Im Vergleich zu dem an der Stelle des Hôtel de Soissons vorgesehenen Reitermonument fehlt hier die Herkules-Allusion: der Reiter tritt nicht als mythologischer Heros, sondern ausschließlich als Herrscher in Erscheinung.⁹⁶⁷⁾ Darauf deutet auch die begleitende Figur der "Gloria dei Principi". Auf dem Boden liegen die als Krieger dargestellten Gegner, nicht aber die Personifikationen ihrer Laster. Einer der Gestürzten wird durch den Löwen auf dem Schild als Vertreter Spaniens oder Hollands gekennzeichnet; da verschiedene Autoren in dem Relief eine Allegorie des Rheinübergangs sehen⁹⁶⁸⁾, könnte es sich um den Repräsentanten der Republik der Vereinigten Niederlande handeln. Somit stellt sich die Frage, ob die Trias der Gestürzten wohl auf die Koalition zwischen Holland und den zwei habsburgischen Mächten anspielt. Eine solche Interpretation entspricht durchaus dem Programm der Deckengemälde der Spiegelgalerie und der beiden benachbarten Säle.

4. Regnaudin

Auch im Denkmalsbereich selbst begegnet wenig später ein Beispiel, das die Tendenz zur Verschärfung des Darstellungsgehaltes belegt. La Fond, Intendant der Franche-Comté, drängte die Stadt Besançon am 18. August 1685 zur Errichtung eines Reitermonumentes.⁹⁶⁹⁾ Kurz zuvor hatte er das Rundschreiben Pontchartrains erhalten, das die Provinzen aufforderte, nach dem Pariser Vorbild

den König durch Denkmäler zu ehren. Wegen eines Modells wandte sich Le Fond an den Kriegsminister und Kunstintendanten Louvois, der ihm am 25. Oktober 1685 den Entwurf des Monumentes schickte. Da man aber keine Einigung in der Frage erzielen konnte, ob der Guß der Bronzestatue besser in Paris oder Besançon durchzuführen sei, wurde das Projekt gegen die Mitte des Jahres 1686 zunächst zurückgestellt und später ganz aufgegeben. Weiteres war bislang nicht bekannt.

Nun berichtet Nicodemus Tessin d.J. in der zweiten Jahreshälfte 1687 von seinem Besuch bei dem Bildhauer Thomas Regnaudin, in dessen Werkstatt er u.a. sah: "ein Model vor Besançon, so von metal hat sollen gesacht werden, die attitude wahr gallopirend, mit 3:en Kriegsmännern unter dem pferde, so renversiret wahren, undt die triple alliance solten vorstellen. N.B. den leüen kopff etc."⁹⁷⁰⁾

Während Coysevox' Versailler Relief nur Vermutungen zuließ, kann bei dem von der Stadt Besançon bestellten Denkmalmmodell Regnaudins mit Gewißheit gesagt werden, daß die drei Krieger Frankreichs vereinte Feinde repräsentieren.⁹⁷¹⁾ Die von Tessin erwähnte Triple Alliance bezieht sich wohl auf die Koalition Hollands, Spaniens und des Reiches, der Hauptgegner Ludwigs XIV. in den siebziger Jahren.⁹⁷²⁾ Die Annahme ist um so wahrscheinlicher, als das Monument in Besançon - der Hauptstadt der ehemals Spanischen Freigrafschaft - errichtet werden sollte: nach zweimaliger Besetzung durch die Franzosen mußte Spanien 1678 die Franche-Comté vertraglich an Ludwig XIV. abtreten.⁹⁷³⁾ Eventuell verweist Tessins Anmerkung "N.B. den leüen kopff" auf das spanische Wappentier.

Da Louvois der Stadt Besançon das Denkmalsprojekt übersandte, wird er auch dessen Programm befürwortet oder gar maßgeblich bestimmt haben. Demnach galt noch zu Beginn des Jahres 1686 die offizielle Billigung einem Vorhaben, das der unverhüllt aggressiven Darstellung nach nur mit dem Standbild der Place des Victoires zu vergleichen ist. Hier wird der Kulminationspunkt in der Folge der Reitermonumente Ludwigs XIV. markiert. Wenig später, vermutlich schon in der zweiten Jahreshälfte, erfolgte der grundsätzliche Wandel in der Denkmalsauffassung, der wohl auch den Entschluß förderte, das für die Franche-Comté bestimmte Projekt aufzugeben.

5. Puget

Analoge Tendenzen ergeben sich aus der Analyse der unterschiedlichen Stadien des für Marseille vorgesehenen Monuments Pierre Pugets.⁹⁷⁴⁾ Der Entschluß zur Errichtung der Reiterstatue wurde am 2. Dezember 1685 gefaßt. Der wohl Ende 1685 oder an der Jahreswende 1685/86 entstandene erste Entwurf Pugets ist nicht erhalten; doch kann eine heute verlorene Wachsstatuette Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd mit dem anfänglichen Projekt identifiziert werden.⁹⁷⁵⁾

Auf der Plinthe lagen, früheren Beschreibungen zufolge, "des ennemis vaincus par le roi", die zugleich das Pferd stützten. Auch in anderen Punkten scheint der Bozzetto exakt der im Louvre befindlichen Marmorskulptur "Alexander als Sieger" zu entsprechen, die weitgehend der Puget-Schüler Christophe Veyrier ausführte.⁹⁷⁶⁾ Zu Recht wurde darum die Vermutung geäußert, daß die Alexandergruppe die Komposition der verlorenen Wachsstatuette und somit auch des ersten Marseiller Projektes widerspiegeln: der Herrscher reitet auf einem schlanken, sehr gelängten Pferd, das mit den Hufen der gestreckten Hinterhand nur eben die Standplatte berührt; zwei Gestalten stürzen unter dem Ansturm des Reiters nieder, der zuunterst liegende Soldat ist bereits tot.

Der dem Pariser Marmorbildwerk vorausgehende Entwurf Pugets entstand etwa zur gleichen Zeit wie Regnaudins Modell für Besançon. Zwischen beiden Projekten besteht möglicherweise ein Zusammenhang, da sich hier wie dort drei überwundene Gegner finden. Demnach könnten eventuell auch Pugets Krieger die Triple Alliance darstellen. Zumindest sind Beziehungen zur Pariser Hofkunst zu vermuten; so zeigt die Alexandergruppe Veyriers den von Le Brun bevorzugt verwendeten Typus des mit gestreckter Hinterhand springenden Pferdes.⁹⁷⁷⁾

Als der Marseiller Denkmalsauftrag am 17. September 1687 offiziell Puget zugesprochen wurde, ging man von einem abweichenden Entwurf aus; die Feinde fehlten jetzt und konnten nicht zur Stützung des steigenden Pferdes dienen, das nun mit Hilfe des Schweifes an der Standplatte abgesichert werden mußte. Wohl im selben Jahr begann Veyrier die Arbeit an der Marmorstatuette,

die auf Pugets erstem Projekt beruhte. Auf andere Weise wurde die Aussage gemildert, indem Ludwig XIV. die Gestalt Alexanders des Großen annahm. Mag das auch zunächst als Überhöhung des Königs erscheinen: aus der Transposition in die Antike resultiert eine Abschwächung des ursprünglichen Gehaltes.

Die Wende in der Konzeption der Monumente Ludwigs XIV. wurde durch die Reaktion auf Desjardins' Standbild der Place des Victoires verursacht. Die seit der zweiten Jahreshälfte 1686 dominierende Tendenz zur Mäßigung manifestierte sich wiederum sehr früh in Desjardins' Denkmalsprojekt für Aix, das dem definitiven Mar-seiller Modell Pugets wohl um zwei Monate vorausging. Desjardins' Schöpfungen repräsentieren somit zwei entgegengesetzte Pole in der Geschichte der Louis XIV.-Monumente: das von der Provence bestellte Werk zeigt keine Feinde, mythologische oder allegorische Elemente sind dem Denkmal fremd.⁹⁷⁸⁾ Darin ergibt sich eine deutliche Parallele zu den von 1685 an entstehenden Statuen Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd, die bald den kanonischen Typus darstellen.

III. Die ehemals Desjardins zugeschriebenen Reiterstatuetten des von Victoria gekrönten Louis XIV über zwei Gestürzten

Der für den kleinen Maßstab konzipierte Statuettentypus zeigt in der vollständigen Form den von der Siegesgöttin gekrönten Herrscher auf steigendem Pferd über zwei Gefangenen. Schon ein Versteigerungskatalog des 18. Jahrhunderts schrieb die Invention Martin Desjardins zu.⁹⁷⁹⁾ Dem folgte später z.T. die kunsthistorische Literatur.

Nach der Vermutung Peter Volks, der die Attribution an Desjardins 1966 in einer grundlegenden Studie überzeugend zurückwies⁹⁸⁰⁾, entstand der Typus "wahrscheinlich vor 1700, vielleicht um oder kurz nach 1690".⁹⁸¹⁾ Die Datierung beruht in erster Linie auf einem äußeren Anhaltspunkt: dem Alter des Königs. Der Autor weist darauf hin, daß das äußerst qualitätvolle Exemplar im Besitz des Vicomte de Noailles⁹⁸²⁾, das die beiden Krieger, nicht aber die Victoria aufweist, den König sehr gealtert erscheinen läßt. Dagegen gibt die häufig besprochene Statuette in Versailles M.V. 2172 (Kat.Nr.LXXIX), die sowohl auf die Siegesgöttin wie auf die

Gefangenen verzichtet, den Herrscher wesentlich jünger wieder⁹⁸³⁾; hier findet sich auch der wohl kurz vor 1695 abgelegte Lippenbart.⁹⁸⁴⁾ Peter Volk äußert daher die Annahme, daß die Versailler Statuette zu einem früheren Zeitpunkt geschaffen wurde, wohl vor dem Beginn der neunziger Jahre, als Ludwig noch den Moustache trug. Dieselbe Überlegung gilt auch für die verwandte Bronze im Grünen Gewölbe zu Dresden.⁹⁸⁵⁾

Doch besitzt die Statuette des Versailler Museums weit geringere Qualität als das Exemplar des Vicomte de Noailles. Offenkundig handelt es sich um eine abgeleitete Fassung. Da die gestürzten Gegner fehlen, die bei der vollständigen Komposition der Reitergruppe Halt geben, muß sich das Pferd der Versailler Statuette auf den Schweif stützen, der überdies zu kurz geraten oder zu stark abgearbeitet ist; das Roß steigt daher steil in die Höhe. Auch anderes - wie z.B. die Haltung der Füße - ist ungünstig verändert. Zahlreiche Details werden vereinfacht und vergrößert. Ohnehin ist die gesamte Bearbeitung äußerst hart. Die technische Durchführung erscheint anspruchslos: zusammen mit dem Löwenfell ist der Reiter getrennt gegossen und auf einfache Weise mit dem Pferd verschraubt.

Daher kann vermutet werden, daß die Versailler Bronze eine spätere, wenngleich wohl noch im 18. Jahrhundert gefertigte Nachbildung darstellt⁹⁸⁶⁾, die das Antlitz des Herrschers jugendlich idealisiert.⁹⁸⁷⁾ Als mögliches Vorbild hat die Dresdener Bronze oder eine identische Ausführung zu gelten. Das Exemplar des Grünen Gewölbes übertrifft das Versailler Stück an Qualität, ist aber ebenfalls den frühen Bronzen, etwa den Gruppen im Besitz des Vicomte de Noailles und des Madrider Prado, deutlich unterlegen, so daß es gleichermaßen als Derivat der ursprünglichen Fassung angesehen werden muß.

Die als spätere Nachbildung erkannte Bronze in Versailles kann nicht länger zur Datierung des Statuettentypus selbst beitragen. Aus stilistischer Sicht ist die Invention in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu setzen; als Autor mag Philippe Bertrand in Frage kommen.⁹⁸⁸⁾ Der 1663 in Paris geborene Künstler zählte nicht zu den führenden Bildhauern Frankreichs, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts, während der letzten Regierungsjahre Ludwigs XIV.,

in königlichem Dienst standen. Bertrand verlegte seine Tätigkeit vornehmlich auf die Fertigung von Bronzestatuetten. Bereits als Aufnahmemarbeit für die Akademie schuf er 1701 eine wohl unterlebensgroße Bronze, die von Desplaces gestochene Gruppe des Helena-Raubes. Bezeichnenderweise wurden solche bronzegegossenen "morceaux de réception" nur vorübergehend zugelassen, da man in dieser Technik eine "source de facilité" erblickte.⁹⁸⁹⁾ Zwei 67 cm hohe Bronzen, deren eine vielleicht mit dem Aufnahmestück gleichzusetzen ist, befinden sich heute in Leningrad⁹⁹⁰⁾ und in Fontainebleau. Auf das Jahr 1703 ist die signierte Bronze des gefesselten Prometheus in Windsor datiert.⁹⁹¹⁾ Im Salon von 1704 wurde eine Gruppe der Entführung der Psyche ausgestellt; ihr entsprechen wohl zwei identische Bronzen in Windsor und in Leningrad⁹⁹²⁾, deren Höhe 71 cm beträgt. Ferner besitzt die Londoner Wallace Collection eine 46,9 cm hohe allegorische Gruppe, die sich auf die Erfüllung des von Ludwig XIII. abgelegten Gelübdes bezieht; die signierte Bronze ist in die Jahre 1713/14 zu setzen.⁹⁹³⁾

Bertrands Skulpturen unterscheiden sich wesentlich von den Arbeiten der französischen Hofkunst des frühen 18. Jahrhunderts. Die vorwiegend einansichtigen Gruppen lassen keine ausgesprochen fest gefügte Komposition erkennen. Die gelängten Gestalten, von ausfahrender Gestik, werden nicht streng zusammengeschlossen. Bei der 1704 oder wenig später entstandenen Bronzegruppe von Psyche und Merkur ist ganz auf einen kohärenten Umriß verzichtet. Die Körper der zwei Hauptfiguren sind nicht ineinander verschränkt, sondern bogig gegeneinander geführt. Daraus resultiert eine rein lineare Verknüpfung beider Gestalten, die durch die kurvige Anlage des Gewandes unterstrichen wird. Noch offener, noch weniger strukturiert ist die Komposition der allein auf die Vorderansicht berechneten Gruppe von 1714; zwischen den Figuren Fama, Pietas und Religio besteht kein ausgeprägter formaler Bezug.

Die besprochenen Reiterstatuetten Ludwigs XIV.⁹⁹⁴⁾ sind in ähnlicher Weise konsequent auf die Seitenansicht angelegt. Die Gestalt der Victoria erscheint streng im Profil. Das gilt gleichermaßen für das Pferd und weitgehend auch für den Reiter, der nur den Kopf zur Seite wendet. Ganz auf den Blick von links ist der zuoberst liegende Krieger bezogen, der sich mit pathetischer Ge-

bärde flehentlich aufrichtet. - Kennzeichnend ist der geringe Zusammenhang zwischen den Gestalten. So wird die schwebende Victoria allein durch die Draperie mit dem Reiter verbunden. Der ausgesprochen lineare Charakter der Komposition wird durch jene langen Gewandzüge akzentuiert, die als ein Merkmal der Skulpturen Philippe Bertrands gelten können; man beachte etwa die annähernd gleichlaufenden Mantelbahnen, die sich von der rechten Schulter des Reiters wie von der Hüfte der Victoria herabziehen. Ähnlich langgezogene Gewandstreifen von fast gleichem Richtungsverlauf, die sich gegenüber dem Körper verselbständigen, finden sich etwa bei der Paris-Helena-Gruppe von 1701. Der Vorschlag einer Zuschreibung an Bertrand gewinnt durch weitere Einzelvergleiche an Wahrscheinlichkeit. Zum Beispiel gemahnt der Typus des auf dem Boden zusammengebrochenen Kriegers - mit dem kugeligen Haupt, der niedrigen Stirn, den wulstigen Brauen und der kurzen kräftigen Nase - unmittelbar an den Schiffsknecht der Helena-Gruppe; auch der Kopf des Prometheus ist ähnlich gebildet. Ferner kann es als ein Charakteristikum der Bronzen Bertrands gelten, daß die Figuren der Gruppe einzeln gegossen und oft selbst aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind. Dem entspricht die eigentümliche Vorliebe für kleinliche Accessoires, die getrennt gearbeitet sind, wie etwa die Handschellen und Ketten der Krieger.

Genauere Aufschlüsse über die Entstehungszeit der Reiterstatuetten vermag am ehesten die Untersuchung des Draperiestils Philippe Bertrands zu geben. Die Gruppe des Helenaraubes läßt noch Züge der Versailler Skulptur anklingen, wie sie namentlich durch Girardon und Coysevox geprägt wurde. Vor allem fällt die Nähe zu Louis Le Comte auf, dem Lehrer Philippe Bertrands; die recht streng gezeichneten, von scharfen Graten durchzogenen Formationen über den Hüften des Paris und über dem rechten Bein der Helena sind mit der Gewandung der 1680 geschaffenen Statuen der Natur und der Kunst zu vergleichen, die sich auf der Gartenseite des Versailler Schlosses am Corps de Logis befinden.⁹⁹⁵⁾ Freilich ist zu berücksichtigen, daß Bertrands Bronze als Aufnahmearbeit in besonderem Maße einen akademischen Charakter anstrebt.⁹⁹⁶⁾ Auf der Rückseite der Gruppe aber sind die Gewänder sehr aufwendig angelegt; hier finden sich bauschig geknitterte Falten, die an die

Arbeiten des in Rom tätigen Pierre Legros d.J. erinnern, etwa an die 1695 in Arbeit gegebene Marmorgruppe "Die Religion vernichtet die Häresie"⁹⁹⁷⁾ oder an das 1698/99 geschaffene Marmorrelief der Verklärung des Hl. Aloysius Gonzaga.⁹⁹⁸⁾

Die 1703 bzw. um 1704 entstandenen Bronzen des Prometheus und der Entführung der Psyche zeigen eine Fortführung der modernen Tendenzen italienischer Prägung. Auch erweist sich, wie schon Christian Theuerkauff feststellte⁹⁹⁹⁾, an der Prometheus-Statuette die deutliche Einwirkung florentinischer Bronzen, die vor allem in der Felsbildung und der Modellierung zutage tritt. Die Draperie verliert an Fülle und Üppigkeit, die Falten werden auf relativ klare Formen reduziert; zugleich sind die Bronzen großzügiger und spannungsvoller angelegt. Dagegen erscheint die Gewandung der Londoner Gruppe aus dem Jahr 1714 äußerst weich verfließend; dominierende Linien werden nicht herausgearbeitet.

Die Reiterstatuetten sind wohl in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zu setzen.¹⁰⁰⁰⁾ Die kompliziert gefältelten, scharfkantig gebrochenen Gewandmassen der Victoria lassen noch an den Helenarab von 1701 denken. Doch erscheint die Draperie hier großflächiger und klarer; der Stil nähert sich den 1703/1704 entstandenen Bronzen. Die energisch geführte Gewandformation, die an der rechten Schulter des Königs ihren Anfang nimmt, weist deutlich auf die Statuette des Prometheus. Der im Rücken des Reiters abflatternde Mantelzipfel gemahnt an die Draperie der Psyche der Gruppen in Windsor und Leningrad. Man vergleiche auch das Gewand der dort auf dem Boden liegenden Greisin mit der Mantelpartie über der linken Schulter des Königs: recht verwandt sind die weich modellierten Faltentäler, die von scharfen Graten umgrenzt werden; die Feststellung gilt gleichermaßen für das den zusammengesunkenen Krieger teilweise verhüllende Tuch.

So fügen sich die Statuetten Ludwigs XIV. wohl in das Oeuvre Philippe Bertrands ein, dessen Beitrag zur Geschichte der französischen Kleinbronze bislang keine Würdigung fand. Auch auf die Reitergruppen trifft das Urteil Pierre-Jean Mariettes zu, der nach anfänglichem Lob schreibt: "... on peut contester à ce sculpteur la partie du génie; j'ay vu plusieurs maquettes de luy en terre, composées avec beaucoup de feu, mais peu arrêtées, et en général assez maniérées".¹⁰⁰¹⁾

In welchem Verhältnis stehen die besprochenen Reiterstatuetten zu den übrigen Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd? Keine der von französischen Künstlern entworfenen Monumentalbronzen des Themas gelangte zur Ausführung. Ohnehin verzichtete man seit den späten achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts auf die Neuplanung öffentlicher Königsdenkmäler; allein die meist zwischen 1685 und 1687 begonnenen Projekte wurden wenigstens zum Teil fortgeführt. Nur im privaten Bereich errichteten ehrgeizige Höflinge und Königsverehrer selbst während des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts einzelne Standbilder Ludwigs XIV.; die bescheiden dimensionierten Skulpturen fanden im Innenraum oder im Garten, nicht aber auf öffentlichen Plätzen Aufstellung. Zugleich gewann im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die Gattung des Kleinmonuments an Bedeutung. Reduktionen der Denkmalsstatuen Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd wurden in größerer Zahl gefertigt und z.T. mit prächtigen Sockelgestellen versehen. Weitere Statuentypen konzipierte man von vornherein im kleinen Maßstab. Speziell gilt das für die Bertrand zugeschriebenen Reiterbronzen, die das Genre des Kleindenkmals par excellence vertreten. Am Beispiel der Statuetten erweist sich deutlich, daß die Gattung eigenen Gesetzen folgt: der Bildhauer führte erneut die Gestalten der Gefangenen ein, die im Bereich der Monumentalstatuen seit gut eineinhalb Jahrzehnten keine Verwendung mehr fanden. Die einen geringeren Anspruch repräsentierenden Kleinbronzen forderten weniger zu Widerspruch oder Protest heraus. Auch entbehren die Statuetten einer gezielten Anspielung auf bestimmte Gegner; eventuell könnte der sich aufrichtende Krieger als Türke oder in allgemeinerer Bedeutung als Barbar angesehen werden.¹⁰⁰²⁾

Bertrand knüpft nicht an die besprochenen Louis XIV-Darstellungen an.¹⁰⁰³⁾ Das zeigt sich schon an der Bildung des Pferdes, das leicht, fast zierlich gebaut ist.¹⁰⁰⁴⁾ Die Hinterhand senkt sich nur wenig, demgemäß steigt es recht steil empor; die Beine sind symmetrisch geführt, der Hals ist kaum aus der Körperachse gebogen. Das Pferd ist nicht kraftvoll angespannt wie das Tier der Bronzestatuetten Jean-Baptiste (?) Goberts und bäumt sich nicht auf, wird aber auch nicht im Galopp vorgeführt wie Martin Desjardins' temperamentvolles Roß. Trotz einer gewissen Ele-

ganz erscheint das Pferd des Bertrandschen Typus eigentümlich un-
lebendig; darin entspricht es dem artifiziellen und gesuchten
Charakter der Gruppe. Zum Vergleich sei auf Antoine Coysevox'
1702 vollendete Marmorskulptur des Pegasus und des Merkur verwie-
sen.¹⁰⁰⁵⁾ Möglicherweise hielt sich Bertrand an die Komposition
des - freilich weit lebensvolleren - Pegasus, der namentlich in
der flächigen Anlage, der silhouettierenden Wirkung recht ver-
wandt erscheint. In allem ergeben sich keine Gemeinsamkeiten mit
der in Besmaux befindlichen Bronze des um eine Generation älteren
Martin Desjardins. Wie sehr man dessen Werk mißverstand, läßt
sich an der Tatsache ablesen, daß die zur Nachfolge des Bertrand-
schen Typus zählende Versailler Statuette lange als wichtige Ar-
beit Desjardins' galt.

ANMERKUNGEN

- 1 Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.3, 1880, S.177; dasselbe oder ein ähnliches "Mémoire historique" wurde erneut verlesen am 5. Juni 1706 (ebd. Bd.4, 1881, S.29), am 4. Dezember 1734 (ebd. Bd.5, 1883, S.148) und am 4. Februar 1741 (ebd. Bd.5, 1883, S.292).
- 2 Orlandi 1719, S.308; Fuessli 1779, S.57/58 (fast wörtlich Orlandi folgend); Lambert 1751, Bd.3, S.305/06; Lacombe 1755, S.318; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Dandré-Bardon 1765, Bd.2, S.186; Hébert 1776, Bd.2, S.333/34; Fontenai 1776, Bd.1, S.484/85.
- 3 Der Aufzählung Dézallier d'Argenvilles folgt Philippe Baert, dessen am Ende des 18. Jahrhunderts verfaßtes Manuskript erst 1848/49 ediert wurde; auf Baert fußt wiederum Immerzeel 1842/43, S.68/69. Vgl. Nachtrag S. 599.
- 4 So datiert Dézallier d'Argenville 1788 - Clapasson 1741 und Expilly 1766 folgend - den Guß der Lyoneser Reiterstatue in das Jahr 1674, auch schreibt er ihn den Gebrüdern Keller zu (siehe Kat.Nr.LIV/1); die Sorbonne-Madonna bezeichnet er als unvollendet (siehe Kat.Nr.LII).
- 5 Siehe das Urteil von Gonse 1895, S.180ff., einem maßgeblichen Kritiker des späten 19. Jahrhunderts.
- 6 Henry Jouin: Antoine Coysevox, sa vie, son oeuvre et ses contemporains. Paris 1883, S.244, Nr.262.
- 7 So bei z.B. Gonse 1895, S.180 und 185/86; Sobotka 1927, S.82/83 (verfaßt vor 1918); Schneider 1939, S.105/06.
- 8 Siehe Rubow 1933/34 und Jean Cordey: Note sur une statuette de Martin Desjardins représentant Louis XIV (Nachtrag zu Fernand Mazerolle: La maquette de la statue de Louis XIV par Jean Varin). In: BSHAF 1935, S.274.
- 9 Verschiedene nach 1973 erschienene Arbeiten befassen sich mit Desjardins' Oeuvre. Douglas Lewis und Gilbert Gardes behandeln das in Lyon errichtete Reitermonument sowie - verhältnismäßig summarisch - die dem Denkmal folgenden Statuetten. François Souchal untersucht in zwei dem Skulpturenschmuck des Dôme des Invalides gewidmeten Studien u.a. das Projekt der Versetzung der Versailler Statue Ludwigs XIV. (s.S.483). Das 1977 mit dem ersten Band erschienene Werk "French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV" desselben Autors enthält den vollständigen, durchgehend von Abbildungen begleiteten Katalog der Arbeiten Martin Desjardins', der in den naturgemäß äußerst knapp gehaltenen Einzelnummern auch die wichtigsten Dokumente nennt; die Ergebnisse stimmen weitgehend mit den Resultaten der vorliegenden Dissertation überein.
- 9a Gerade im Fall der architekturgebundenen Werke und der Denkmäler sind im Katalog auch Entwürfe und Wiedergaben berücksichtig.

sichtigt, die ausschließlich der Architektur - nicht aber der Skulptur - gelten und darum nicht in direktem Zusammenhang mit Desjardins stehen; hier soll der jeweilige Gesamtkomplex katalogmäßig erfaßt werden.

- 10 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.386 und A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.103 geben 1640 als Geburtsdatum an; Orlandi 1719, S.308, läßt Desjardins 1694 im Alter von 54 Jahren sterben. Die gleiche Altersangabe findet sich in der "Liste chronologique des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture" (Vitet 1861, S.339) wie in der Urkunde über die Herzbeisetzung (Jal 21872, Sp.487/88). Das Schriftstück über die Bestattung in St-Germain-l'Auxerrois nennt dagegen ein Alter von 55 Jahren (Jal 21872, Sp.487); dem entspricht die Geburtsangabe bei Dreux du Radier Bd.6, 1765 (ohne Paginierung): "à la fin de l'année 1639". In der neueren Forschung wurde die Geburt auf 1639/40 datiert. Drei Autoren des 18. Jahrhunderts machen gänzlich abweichende Angaben: nach Lambert 1751, Bd.3, S.305 wurde Desjardins "vers le commencement du dix-septième siècle" geboren; Lacombe 1755, S.218 und Fontenai 1776, Bd.1, S.484 zufolge starb Desjardins mit 62 Jahren.

- 11 Breda, Gemeentearchieven, Doopboeken; siehe Rehm 1960, S.5. Die ältere niederländische Literatur nahm an, daß Desjardins den niederländischen Namen Verhof oder Verhoef getragen habe (Thomas Ernst van Goor: Beschryving der Stadt en lande van Breda. Den Haag 1744, S.306 und A.J. van der Aa [Hrsg.]: Biographisch Woordenboek der Nederlanden. Bd.19, Haarlem 1876, S.168/69).

- 12 Rehm 1960, S.5; die zwei Namen des Vaters erklären sich aus der Tatsache, daß noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts Patronymika verwendet wurden. Nach Aussage der in den Gemeentearchiven zu Breda befindlichen Dokumenten hieß Desjardins' Mutter Jenneken bzw. Joanna Janssen (Rehm 1960, S.5); in Desjardins' Heiratsurkunde (siehe Anm.29) wird sie Jeanne Descours genannt. Baert Ausg.1848, S.166 gibt ohne Quellenachweis den Namen der Mutter mit Adrienne Montens an.

- 13 Rehm 1960, S.2/3. Es handelt sich um Johannes, den Vater des 1671 geborenen und später auch als Bildhauer tätigen Jacques van den Bogaert d.J., ebenfalls gen. Desjardins (siehe Anm. 99).

- 14 Rehm 1960, S.1. Siehe auch Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.386 und den Heiratsvertrag des Bildhauers Jacques van den Bogaert d.J. vom 6./7. Februar 1700 (siehe Anm.100), in dem gleichfalls der Ratssekretär Jacques bzw. Jacobus van den Bogaert genannt wird.

- 15 Zur geschichtlichen und kunsthistorischen Situation Bredas siehe u.a. Jan Kalf: De Monumenten in de voormalige Baronie

van Breda. Utrecht 1912 (= De Nederlandsche Monumenten van geschiedenis en kunst, Teil 1: De Provincie Noordbrabant Bd.1), S.20 ff.

- 16 Philippe Rombouts und Théodore van Lerius: De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucas-gilde. Bd.2, Antwerpen-den Haag 1876, S.226 und 230. Zu Pieter Verbruggen d.Ä. siehe zuletzt Christian Theuerkauff: Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Matthieu van Beveren (um 1630-1690).In: Oud Holland 89, 1975, S.54 ff. Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.386 berichtet, der Vater Martin van den Bogaerts habe sich intensiv der Erziehung seiner Söhne angenommen. Daher ist es auch verständlich, daß Martin nicht in Breda oder einer der näher gelegenen Städte seine Bildhauerlehre begann, sondern in Antwerpen, das damals weitaus günstigere Ausbildungsmöglichkeiten bot.

- 17 Siehe ausführlich Fremantle 1959.

- 18 Nachforschungen in den Antwerpener Archiven blieben ohne Resultat. Da Martin van den Bogaert nicht in Antwerpen heiratete und sich dort auch nicht als Bürger niederließ, ist kaum anzunehmen, daß sich Dokumente über seine Antwerpener Jahre auffinden lassen. Das "Paspootenboek" im Antwerpener Stadsarchief, das eventuell über Martin van den Bogaerts Fortgang aus Antwerpen Auskunft geben könnte, ist für die uns interessierenden Jahre verloren. Auch der "Oud Konst-Tonneel van Antwerpen" des Jacobus van der Sanden im Antwerpener Stadsarchief, die wichtigste Quelle zu dem Antwerpener Kunstleben des 17. und 18. Jahrhunderts, nennt Martin van den Bogaert nicht.

- 19 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.387. - Insgesamt werden Guillets Aussagen über Desjardins' Jugend durch die inzwischen veröffentlichten Quellen bestätigt (siehe auch Rehm 1960, S.6). Das beweist abermals die Zuverlässigkeit des Biographen. Nach Guillet heißt Martins Vater Jacques van den Bogaert; die Berufsangaben der Brüder sind ebenfalls zutreffend. Guillet erzählt, daß Jacobus van den Bogaert vier Söhne und zwei Töchter hatte; auf Grund der Quellen sind vier Söhne und drei Töchter bekannt. Tatsächlich starb Martins leibliche Mutter sehr früh, wenngleich nicht in Martins 13. Lebensjahr - wie Guillet schreibt - sondern bereits am 14. Mai 1642 (Rehm 1960, S.4). In Übereinstimmung mit Guillets Bericht heiratete Jacobus van den Bogaert ein zweites Mal; die Trauung mit Cathelijn Adriaenssen van Rees fand am 17. Juni 1646 statt (Rehm 1960, S.4). Auch über Desjardins' Lehre bei Pieter Verbruggen d.Ä. schreibt Guillet.

- 20 Zur Tätigkeit niederländischer Bildhauer in England siehe Whinney 1964, speziell S.48-62.

- 21 Anatole de Montaiglon: Confrérie de la nation flamande à Saint-Hippolyte et à Saint-Germain-des-Prés de Paris (1626-1691). In: NAAF 5, 1877, S.158-163 und Lemonnier 1911, S.140, Anm.1.; ausführlich zu den Niederländern in Paris siehe Crozet 1954, S.16-19, der deren unterschiedliche Herkunft differenziert; vgl. jetzt auch Lucius Grisebach: Willem Kalf 1619-1693. Berlin 1974, S.28-31.
- 22 Bislang fehlt eine zusammenfassende Untersuchung zu den in Frankreich arbeitenden Bildhauern der Niederlande; siehe die summarische Behandlung der Künstler bei Rousseau 1911, S.131-147.
- 23 Siehe vor allem Kat.Nr.II.
- 24 Lami 1906, S.334; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, Abb.434.
- 25 Siehe die Monographie von Chaleix 1967.
- 26 Siehe - außer Lami 1906, S.76 - van der Sandens Oud Konst-Tonneel Bd.2 (Antwerpen, Stadsarchief P.K.172), S.454-57; Alexandre Pinchart: Archives des Arts, Sciences et Lettres. Bd.1, Gent 1860, S.254; Ausst.Kat. Le siècle de Rubens. Brüssel 1965, S.353/54, Nr.452. In Frankreich arbeitete Cardon zeitweise mit van Opstal zusammen (siehe die in Anm.27 zitierten Aufsätze von Coural 1956 und Renot 1960).
- 27 Siehe - über den grundsätzlichen Artikel von Marguerite Devigne in Th-B Bd.26, 1932, S.35/36 hinaus - namentlich Is. Leyssens: Hans van Mildert. In: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 7, 1941, S.96-99 und 133/34, Abb.S.97; Jean Coural: Le tombeau du duc et de la duchesse de Vitry. In: BSHAF 1956, S.222-25 und Henry Renot: Le tombeau du duc et de la duchesse de Vitry à Châteauvillain. In: BSHAF 1960, S.137-46 sowie zu den Elfenbeinen besonders Christian Theuerkauff: Studien zur Elfenbeinplastik des Barock. Matthias Rauchmiller und Ignaz Elhafen. Diss. phil. Freiburg i.Br.1962, Druck 1964, S.22/23 und ders. in Ausst.Kat. Grupello 1971, S.384-86, Nr.352/53. Außerst wichtig sind die archivalischen Forschungen von Jan Denucé: Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw van Matthijs Musson. Antwerpen-den Haag 1949 (= Bronnen voor de geschiedenis van de vlaamsche kunst 5), S.XIV, XLII ff., 6-10, 44, 99 ff., 225 und Erik Duverger: Nieuwe gegevens betreffende de kunsthandel van Matthijs Musson en Maria Fourmenois te Antwerpen tussen 1633 en 1681. In: Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis 21, 1968, S.11, 17, 23 ff., 39, 215, 244. Aus den Untersuchungen ergibt sich, daß van Opstal auch im Kunsthandel zwischen Antwerpen und Paris eine bedeutende Vermittlerrolle einnahm; hohe Preise erzielten gerade die mit seinen Elfenbeinreliefs geschmückten Kabinettschränke (Denucé 1949, S.XLII).
- 28 Guiffrey 1915, S.262 und 489. Auf der 1672 aufgestellten Liste aller Mitglieder ist die ins Jahr 1661 fallende Auf-

nahme Desjardins' zwar mit keinem genaueren Datum verbunden, aber zwischen 2. Juli und 17. Oktober 1661 eingeordnet. Da Desjardins im Heiratskontrakt vom 24. September 1661 als "maître" bezeichnet wird, muß die Aufnahme damals bereits stattgefunden haben; gewiß war das Meisteramt auch eine Voraussetzung der Heirat. - Nach Auskunft der Liste übte Desjardins in der Zunft das Amt eines "Ancien" aus (siehe dazu die 1705 erneuerten Statuten: Vitet 1861, S.286).

- 29 Paris, AN, Min.Centr., L(Chaussière), 77. Die Mitgift betrug 8500 l. Die erste Zahlung von 3000 l. erfolgte am 27. September 1661 (Quittung im Anschluß an den Heiratsvertrag; im Nachlaßinventar [s.Anm.67] und in der Erbteilung [s.Anm.92] ist diese Zahlung aber erst auf den 13. August 1664 datiert). Der restliche Betrag wurde am 3. August 1665 ausgezahlt bzw. überschrieben (Quittung im Anschluß an den Heiratskontrakt). - Der Name der Familie Cadaine wird auch Cadadne, Cadenne etc. geschrieben.
- 30 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1 S.388. Die "marchands de draps d'or, d'argent et de soie" repräsentierten die oberste und somit reichste Klasse der Tuchhändler. - Man vergleiche auch einige weitere Dokumente, die sich auf Desjardins und die Familie Cadaine beziehen. Am 14. April 1663 ist Desjardins als Trauzeuge bei der Heirat seines Schwagers Jean Cadaine d.J. anwesend (Paris, AN, Min.Centr., L [Chaussière], 85). Am 18. April 1666 stellt Jean Cadaine d.Ä. eine Schenkung zugunsten seiner Erben auf, unter denen sich auch sein Schwiegersohn Desjardins befindet (Paris, AN, Y 218, fol.169^v ff.). Am 28. März und am 29. April 1693 unterzeichnet Desjardins das Nachlaßinventar von Jean Cadaine d.Ä. und den Erbteilungsvertrag (Paris AN, Min.Centr., XXX [Blanchard], 128 und 129).
- 31 Lami 1906, S.70. Guillaume Cadaine, der als Künstler nur wenig hervortrat, stand während der achtziger Jahre im Dienst Philipps von Orléans, des Bruders Ludwigs XIV; auffallenderweise war Cadaine - als einziger Bildhauer geringeren Ranges - zur gleichen Zeit wie Desjardins an der Ausstattung der Sorbonnekirche beteiligt (siehe Kat.Nr.LII). Verschiedentlich führten Cadaine und Desjardins gemeinsame Finanzgeschäfte durch. Später gab Cadaine die künstlerische Tätigkeit ganz auf: am 23. April 1689 erwarb Guillaume Cadaine, "conseiller et controlleur général des Bâtimens et Jardins de son Altesse Royal Monsieur demeurant à Paris rue neuve des deux portes", gegen Zahlung von 10000 l. ein Amt in der Salzsteuerbehörde (Paris, AN, Min.Centr., XXX [Blanchard], 114. Guillaume Cadaines Nachlaßinventar vom 22. Juni 1712 enthält darum auch keine Skulpturen (Paris, AN, Min.Centr., XIX Desnotz, 409 und Paris, Arch.Seine, 5 AZ 1182).
- 32 Das bedeutet nicht, daß Desjardins auch als Maler tätig war - alle Meister der St. Lukas Akademie, gleich ob Maler oder Bildhauer, trugen den Titel "maître sculpteur et peintre".

Die Aussage, Desjardins sei in Antwerpen als Maler ausgebildet worden (Ausst.Kat. Age of Louis XIV 1958, S.144), beruht offenbar auf einem Irrtum.

- 33 Siehe Vincennes (Kat.Nr.I) und Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (Kat.Nr.V).
- 34 Siehe Lami 1906, S.63-65. Briquet war u.a. an der Ausführung des Collège des Quatre-Nations (vgl. Kat.Nr.XVII-XXI) und des Holzmodells des Dôme des Invalides (Kat.Nr. XXXVIII) beteiligt.
- 35 Lami 1906, S.42.
- 36 Lami 1906, S.375. Beide Bildhauer gelangten nicht über den Rang eines Zunftmeisters hinaus.
- 37 Crozet 1954, S.17.
- 38 In der Quittung der Mitgiftzahlung vom 3. August 1665 (siehe Anm.29) wird gesagt, daß das Paar dem Vater der Braut kein Mietgeld mehr für die Räume schulde, "qu'ils occupoient et dont ils sont sortis". Dem Vertrag vom 14. April 1666 zufolge (s. Kat.Nr.IX) wohnte Desjardins damals in der rue Pastourelle.
- 39 Siehe z.B. die Wohnortsangabe im Lehrvertrag Jacques Houzeaus mit Louis Berthe vom 28. Dezember 1666 (Paris, AN, Min.Centr., L, Chaussière, 107).
- 40 Siehe das anlässlich des Todes seiner Frau Marie Vivien aufgestellte Güterinventar vom 18. September 1674 (Paris, AN, Min.Centr., LXIX, Coutellier, 78); im gleichen Haus in der rue des Gravilliers wohnten auch Laurent Magniers Bildhauer-Söhne François und Philippe.
- 41 In Jacques Desjardins' Heiratsurkunde vom 15. August 1694 heißt es, der Bräutigam sei "environ trente ans" alt. (Paris, BN, Mss., n.a.fr. 12090: Fichier Laborde Nr.21227).
- 42 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.401. - Nach Jal 21872, Sp.488 hatte Martin Desjardins auch eine Tochter namens Marie-Scholastique "qui mourut, âgée de 21 ans, le 17 juin 1718, femme de Louis Cuvier de la Bussière...". Doch handelt es sich hier um eine Enkelin Martin Desjardins': die Tochter Jacques Desjardins'd.Ä. heiratete am 12.4.1717 (siehe den im Nachlaßinventar erwähnten Kontrakt vor Beauvais) und starb - nach Angaben des Nachlaßinventars - am 16. Juni 1718, nach der Geburt des Sohnes Jules-Martin Cuvier de la Bussière; das Inventar wurde am 2. August 1718 angefertigt (Paris, AN, Min.Centr., CXLIII, de Beauvais, 24, minute réintégrée).
- 43 Guillet hebt eigens hervor, daß Desjardins sich nicht nach Italien begab (zum Italienaufenthalt französischer Künstler siehe Crozet 1954, S.8-12).

- 44 Noch als "maître sculpteur" und Mitglied der Académie de Saint-Luc gab Desjardins ein am 26. Februar 1671 notariell beglaubigtes Gutachten ab über den Wert der "creux de figures, bas-reliefs et tout ce qui s'est trouvé moullée ..." in der Werkstatt des Bildhauers Faron Le Blond, dessen Nachlaß in den Besitz seines Nefen Armand Simon übergang (Paris, AN, Min.cent., LXXXVII, 215).
- 45 Vitet 1861, S.339; Montaignon, Procès-verbaux, Bd.1, 1875, S.359.
- 46 Siehe Kat.Nr.XIII, XXII, XXVII, XXXII, XLI, XLII, XLVI-XLVIII.
- 47 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1848, Bd.1, S.391.
- 48 Jal ²1872, Sp.488.
- 49 Weigert 1954, S.340.
- 50 19.Oktober 1672: Desjardins kauft von Guillaume Clopet einen in der rue Neuve-des-deux-portes gelegenen Bauplatz zum Preis von 9194 l. 8s. (der Wortlaut der im Original verlorenen Urkunde wird in Desjardins' Nachlaßinventar [Seelig, Desjardins, 1972] unter Nr.19 referiert). Am gleichen Tag erklärt Desjardins notariell, daß er das Grundstück unter seinem Namen im Auftrag Charles Le Bruns erworben habe (Paris, AN, Min.cent., LXV, Torinon, 126); 27.Juni 1673: Quittung über den Hauskauf vom 19.Okt.1672 (Paris, AN, Min.cent., CXV, de Beauvais; der Akt selbst ist verloren); 1.Februar 1675: Jean-Baptiste Tubi übernimmt das von Desjardins für Le Brun gekaufte Haus (Paris, AN, Min.cent., XCV, de Beauvais, 126).
- 51 13.Januar 1672: Desjardins erhält von Guillaume Clopet einen in der rue Neuve-des-deux-portes gelegenen Bauplatz (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 68). 22.April 1672: Desjardins schließt mit einem Maurer den Vertrag zur Errichtung eines Hauses, das auf dem erworbenen Grund stehen soll (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 69); 10.August 1672: Desjardins trifft mit Jean Raon eine Übereinkunft wegen der die beiden Grundstücke trennenden Mauer (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 70); Raon hatte seinen Bauplatz, der an jenen Desjardins' anschließt, ebenfalls am 13. Januar 1672 von Clopet erworben; 27.Juli 1673: Martin Desjardins, Gabriel Blanchard, Jean-Baptiste Tubi u.a., die Häuser in der rue Neuve-des-deux-portes besitzen, erheben Protest dagegen, daß die Straße nicht bis zur rue Saint-Denis durchgeführt werden kann (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 74).
- 52 Siehe Nachlaßinventar (Paris, AN, Min.cent., XXX, Blanchard, 13²), fol.14r, Dok.Nr.10 (Seelig, Desjardins, 1972, S.180/81, Anm.3).

- 53 3.Mai 1674: Desjardins erwirbt von Jean Raon einen in der rue Neuve-des-deux-portes gelegenen Bauplatz, der an sein eigenes Haus anstößt (NAAF 3, 1874/75, S.208); 6.August 1674: Desjardins schließt den Maurervertrag zum Hausbau auf dem Grundstück (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 78); 19.Februar 1675: Desjardins vermietet erstmals das 1674 erbaute Haus (Paris, AN, Min.cent., LXIX, Coutellier, 80). Außerdem existieren zahlreiche Mietverträge aus den folgenden Jahren. - Desjardins stand schon früher in Geschäftsbeziehungen zu Raon: Am 27.November 1665 bildeten beide eine "société" (ehemals Paris, AN, Min.cent., LXIX [Coutellier]); doch da der Vertrag verloren ist, läßt sich nicht entscheiden, ob es sich um eine Angelegenheit künstlerischer oder finanzieller Art handelt.
- 54 19.Februar 1687: Desjardins kauft ein an der Ecke rue Neu e-des-deux-portes/rue-Neuve-de-la-Corderie (oder auch rue Thévenot) gelegenes Grundstück, das dem von Gabriel Blanchard benachbart ist (Paris, AN, Min.cent., XXX [Blanchard], 105); Desjardins verpflichtet sich dazu, den Platz unverzüglich zu bebauen. 16.März 1687: Desjardins schließt den notariell nicht beglaubigten Vertrag mit dem Maurer; siehe auch die Quittung vom 20. April 1688 (Paris, AN, Min.cent., XXX, Blanchard, 110); 7.Mai 1687: Vertrag der Zimmermannsarbeiten; 12.Juni 1687: Vertrag der Schlosserarbeiten; 24.April 1688: das Haus wird zum ersten Mal vermietet (Paris, AN, Min.cent., XXX, Blanchard, 106 und 110).
- 55 So berichtete Villeneuve, der Pariser Unterhändler der Stadt Marseille, am 24.4.1686 aus Paris: "...M^{rs} Girardon et Desjardins quy sont les deux plus fameux Sculpteurs guyl y ayt presentement en Cette ville..." (Herding 1970, S.189).
- 56 Siehe ausführlicher S.205 und Anm.794-96.
- 57 Nach Auskunft des Nachlaßinventars (Seelig, Desjardins, 1972, S.180) gab Desjardins mehr als 7000 l. für den Umbau der Wohnung aus. Wie Christiane Aulanier (Le Musée Charles X et le département des antiquités égyptiennes. Paris 1961 [= Histoire du Palais et du Musée du Louvre Bd.8], S.89/90) nachwies, lag Desjardins' Wohnung im Ostteil der Cour Carrée, zwischen dem Guichet des Arts und dem Pavillon du Midi. Den von Aulanier hinzugezogenen Dokumenten zufolge erhielt Desjardins das Appartement 1690 in der Nachfolge Etiennes Le Hongres; doch lassen die Wohnortangaben in verschiedenen Notarsurkunden darauf schließen, daß Desjardins erst 1693/94 dorthin umzog. Für die genauere Beschreibung der Räumlichkeiten, wie sie nach Martin Desjardins' Tod von seiner Witwe und seinem Sohn Jacques bewohnt wurden, siehe Paris, AN, O¹ 1666, pièce 2 (Aulanier 1961, Abb.64) und Paris, BN, Est., Hd 135, Nr.2565 (Kat.Marcel 1906, Nr.763).
- 58 Siehe die Beschreibung im Nachlaßinventar (wie Anm.52), fol.11^v/12^r; vgl. Seelig, Desjardins, 1972, S.176.

- 59 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.391/392.
- 60 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.391.
- 61 Zu der Rangfolge der Ämter in der Académie royale de peinture et de sculpture siehe u.a. die Statuten vom 24.Dezember 1663 (Vitet 1861, S.264/65).
- 62 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.391 und Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.2, 1878, S.341.
- 63 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.400.
- 64 Jal ²1872, Sp.487; siehe auch die bei Octave Fidière (Etat-Civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale. Billets d'enterrements de 1648 à 1713. Paris 1883, S.54/55, Nr.CXIV) abgedruckte Aufforderung zur Teilnahme an dem Begräbnis. Am 20. Mai 1694 fand seitens der Akademie eine Totenmesse in den Grands-Augustins statt (Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.3, 1880, S.145).
- 65 Siehe z.B. die Beschreibung bei Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.2, S.224.
- 66 Jal ²1872, Sp.487/88.
- 67 Siehe Seelig, Desjardins, 1972.
- 68 Zu van der Meulen siehe ausführlicher S.126 und Anm.489.
- 69 Siehe Hoog-Virault 1960, S.42 und 49/50.
- 70 Siehe das jetzt publizierte Nachlaßinventar François Girardons (Souchal 1973): dort werden neben den ausgeführten Bronzen zwar vorbereitende Wachs- und Terrakottamodelle, aber keine unmittelbar im Ausführungszustand befindlichen Werke genannt. In Desjardins' Inventar findet sich dagegen häufiger die Formulierung: "prest à jeter en bronze" o.ä. Entsprechende Belege sind eher aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt: siehe z.B. Guillaume Berthelots Nachlaßinventar von 1648 (Jean Coural: Notes sur Guillaume Berthelot. In: Revue des Arts 8, 1958, S.273-78).
- 71 Siehe ausführlicher S.211 ff.
- 72 Der von Cecil 1968, S.95-99 unternommene Versuch, verschiedene mehrfigurige Gruppen Desjardins zuzuschreiben, muß zurückgewiesen werden (siehe u.a. Seelig in Ausst.Kat.Grupello 1971, S.395/96, unter Nr.365/66).
- 73 Nur ein entsprechendes Dokument ließ sich auffinden: Am 4.August 1675 nahm Desjardins den Bildhauer Pierre Noël, der die Lehre wohl schon abgeschlossen hatte, für zweieinhalb Jahre zur Fortbildung an (Paris, AN, Min.cent., LXIX [Coutellier], 82). Zudem schreibt A.-N. Dézallier d'Argenville,

Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.104, Desjardins habe "plusieurs élèves" gehabt.

- 74 So war Robert Le Lorrain in François Girardons Werkstatt tätig und arbeitete auch an den nicht-offiziellen Aufträgen mit (Michèle Beaulieu: Un grand sculpteur méconnu, Robert Le Lorrain. In: Jardin des Arts 1956, Heft 20, S.486-492; s.S.486 und 488).
- 75 Siehe Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.392/393: "Il a même composé deux discours qu'on y a lus plusieurs fois et qui ont été fort applaudis, l'un sur la beauté des figures antiques, et l'autre sur les goûts et manières différentes qu'il faut éviter, pour se renfermer dans l'imitation de la belle nature." Die Sitzungsprotokolle der Akademie erwähnen eine "Conférence" Desjardins' - ohne Titelangabe - am 26. Oktober 1675 (Montaignon, Procès-verbaux, Bd.2, 1878, S.58) und eine weitere Rede "sur les manières en générale" am 10. November 1693 (ebd. Bd.3, 1880, S.129; Desjardins' Beitrag wurde von Guillet de Saint-Georges verlesen). Dieser Vortrag ist wohl mit der Rede gleichzusetzen, die Guillet an zweiter Stelle nennt (Teyssèdre 1965, S.242u.554 schlägt indessen die entgegengesetzte Identifizierung vor).
- 76 Siehe Anm.110.
- 77 Siehe Anm.115.
- 78 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.400.
- 79 Fontaine 1914, S.54/55, Anm.3. Zu der Affäre siehe auch Ausst.Kat. Le Brun 1963, S.LXIV (Jacques Thuillier) und Teyssèdre 1965, S.241/42.
- 80 Weigert 1954, S.347.
- 81 Wildenstein 1966, S.132 (Testament Rigauds vom 28.Juli 1715).
- 82 Dussieux 1854, Bd.2, S.116; der Text aus dem Jahre 1716 wurde vermutlich von Rigaud selbst redigiert.
- 83 Jal ²1872, Sp.488 (7.September 1687).
- 84 Paris, AN, Min.cent., LXIX (Herbert), 110 (25.Oktober 1682); zu dem wenig bekannten Adrien Mazille siehe Lami 1906, S.372.
- 85 Zu Roger Schabols Tätigkeit für Desjardins siehe S.206/07 und Anm.808/09.
- 86 Paris, AN, Min.cent., XXX (Blanchard), 129: Übertragung einer Rente am 25.Juni 1693.
- 87 Am 23.November 1683 setzt Jouvenet Desjardins eine Rente aus (der vor dem Notar de Beauvais abgeschlossene Vertrag ist verloren). Siehe auch Anm.809.

- 88 Am 1. Dezember 1685 lieh Houzeau sich bei Desjardins 3¹ l.: siehe Desjardins' Nachlaßinventar (wie Anm.52), fol.14^v; vgl. Seelig, Desjardins, 1972, S.180/81, Anm.3.
- 89 Im Nachlaßinventar finden sich ferner die Namen der Zunftbildhauer Jean Desgoulons (Lami 1906, S.169/70: dort Jean Dugoulon genannt) und Pierre Le Nain (Lami 1906, S.321): wie Anm.52, fol.15^R/15^v; vgl. Seelig, Desjardins, 1972, S.180/81, Anm.3.
- 90 Erst ab 1691 erhielt Desjardins in seiner Eigenschaft als Hofbildhauer eine jährliche Zahlung von 200 l. (Guiffrey, Comptes, Bd.3, 1891, Sp.649, 797 und 934). Die gleiche Summe wurde 1691 auch Girardon, Coysevox und Tubi ausgezahlt, während die anderen Bildhauer sich mit 150 l. begnügen mußten.
- 91 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.401 und A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.108. Siehe auch ein in der Conservation des Musée National du Château de Versailles et des Trianons bewahrtes Manuskript (ehem. Slg.Grossoeuvre, Nr.26), in dessen Register es heißt: "il a laissé dix mil livres de rentes a Sa femme".
- 92 Paris, AN, Min.cent., XXX (Blanchard), 136.
- 93 Zum Todesdatum Jacques Desjardins' d.Ä. siehe Anm.103. - Marie Cadaine verfaßte am 21.Januar 1716 ihr Testament in der Erwartung des nahen Todes (Paris, AN, Min.cent., XXX [Cuillerier], 210; ein Auszug ist in den "Insinuations du Châtelet" enthalten: Paris, Arch.Seine, DC⁶ 213, fol.86^v). Die Erben traten am 24.Oktober 1716 zum ersten Mal notariell in Erscheinung (die verlorene Urkunde wird im Repertorium der Étude XCV genannt). Eine Episode aus dem Jahr 1699 ist in den Akten des "Secrétariat d'état de la maison du Roi" überliefert: der König ließ damals wissen, er dulde es nicht, daß Desjardins' Witwe mit der Karosse in den Louvre einfahre (Paris, AN, O¹ 43, fol.323^v/324^R, 327^v und 349^R). Dies Privileg war hohen Würdenträgern vorbehalten.
- 94 Bauchal 1887, S.181 schreibt Jacques Desjardins den Eingang der Kirche Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers zu; hier liegt wohl ein Irrtum vor, da M a r t i n Desjardins gegen 1660 die Skulpturen an dem Portal schuf (Kat.Nr.V).
- 95 Siehe den Stammbaum der Familie Mansart bei Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.875; vgl. Allan Braham und Peter Smith. François Mansart. London 1973 (= Studies in Architecture Bd.13), Bd.1, S.182. Eine Abschrift des in das Kirchenbuch eingetragenen Heiratsprotokolls vom 15. August 1694 findet sich im Fichier Laborde (Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12090, Nr.21227). Das Original des am 30. August 1694 vor dem Notar Sainfray abgeschlossenen Heiratsvertrages ließ sich im Pariser Minutier Central nicht auffinden (siehe die Eintragung im Repertorium der Etude XX).

- 96 Nach Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.652 wurde er 1699 zum "Contrôleur des bâtiments de Marly et de Saint-Germain" ernannt; die Nobilitierungsurkunde von 1704 (siehe Anm.97) nennt ihn "contrôleur de Marly et Noisy". Im Jahre 1720 wurde Jacques Desjardins, vier Jahre nach seinem Tode, als "Conseiller du Roy, controlleur général de ses bastiments en son château de Marly" bezeichnet (s. Anm.105). Vor allem hatte sich Jacques Desjardins um die Wasserkünste zu kümmern (Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.652; siehe ferner Paris, AN, 011246, pièce 3: dort sind Jacques Desjardins' Aufgaben näher beschrieben). Siehe jetzt auch Betsy Rosasco: New Documents and Drawings Concerning Lost Statues from the Château of Marly. In: Metropolitan Museum Journal 10, 1975, S.90, Anm.46.
- 97 Jules-Joseph Guiffrey: Lettres de noblesse accordées aux artistes en France au XVII^e et au XVIII^e siècles. In: Revue historique, nobiliaire et biographique N.F.8, 1873, S.10-12; Louis de Grandmaison: Essai d'armorial des artistes français. In: RSBAD 27, S.296-403; s. S.307/o8. Wohl in den Jahren nach der Nobilitierung entstand das Porträt des Versailler Museums M.V. 3648 (Kat. Soulié Teil 3, 21881, S.202, Nr.3648: Öl auf Leinwand; 0,80 x 0,65 m). Zu Unrecht identifiziert Roman 1919, S.32 ver-suchsweise dieses Bildnis mit dem 1692 von H. Rigaud gemal-ten Porträt Martin Desjardins'.
- 98 Nach Aussage von Dreux du Radier, Bd.6, 1765, ohne Pagi-nierung, besaß Desjardins auch die Wertschätzung Ludwigs XIV., "qui l'honora quelque fois de son entretien."
- 99 Jacobus van den Bogaert genannt Jacques Desjardins d.J. wurde am 4.Februar 1671 in der röm.-katholischen Kirche St.Antonius von Padua in der Nieuwe Straat zu Breda als Sohn des Johannes van den Bogaert (oder Boomgaert) und der Catharina von Ef getauft (Breda, Gemeentearchieven, Doopboeken). Sein Vater war der Bruder des bei der Taufe als Pate anwesenden Jacobus van den Bogaert, des Vaters von Martin Desjardins (siehe Anm.13).
- 100 Jal 21872, Sp.487/88. 1697 wurde Jacques Desjardins "sculpteur du roi" genannt; damals wohnte er in den Louvre-Galerien (Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12090: Fichier Laborde Nr.21210). Am 6./7.Februar 1700 schloß er den Hei-ratsvertrag mit Marie Brocard (Paris, AN, Min.cent., XXX [Blanchard], 1547; an der Zeremonie nahmen u.a. seine un-mittelbaren Verwandten Marie Cadaine und Jacques Desjardins d.Ä. sowie Jules-Hardouin Mansart, Jacques Gabriel und Robert de Cotte teil. Der König schuldete ihm damals für bereits gefertigte "ouvrages de sculpture" 2844 livres; in seinem Besitz befanden sich auch "figures de bronze" (vgl. die Eintragung der kirchlichen Trauung vom 8.Februar 1700 im Kirchenbuch von St-Germain-l'Auxerrois: Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12194, Fichier Laborde Nr.64303). Später

wurde Jacques Desjardins d.J. als "sculpteur et fondeur du Roy" oder nur als "fondeur du Roy" bezeichnet. Im Gegensatz zu seinem Vetter lebte er recht bescheiden und verkehrte auch nicht in dessen Adelskreisen; ohne bemerkenswerte Güter zu hinterlassen, starb er am 7. April in Montreuil bei Versailles (ein Inventar vom 20. Mai 1737 verzeichnet keine Kunstgegenstände: Ram baud Bd.1, 1964, S.252).

In den Baurechnungen tritt Jacques Desjardins nur als Bronze gießer auf (siehe die Nachweise bei Lami 1906, S.153/54 und bei Kimball 1949, S.73, 91, 94/95), gelegentlich auch als Restaurator von Bronzestatuen (z.B. Guiffrey, Comptes, Bd.4, 1896, Sp.735). Dagegen wird dort keine figürliche Bronzeskulptur genannt, die Jacques Desjardins selbst konzipierte. Hébert 1766, Bd.1, S.74 nennt in der Sammlung Blondel de Gagny "une Bronze représentant une femme couchée par Desjardins Fondeur du Roi" (wohl identisch mit "une femme couchée, par Robert le Lorrain, sur un pied de bronze doré", nach Pierre Remy: Catalogue de tableaux précieux ... qui composent le cabinet de feu M. Blondel de Gagny. Paris 1776, S.131, Nr.484); doch erscheint die Zuverlässigkeit der späten Zuschreibung fraglich. Keinesfalls kann der Vorschlag Robert A. Cecils akzeptiert werden, verschiedene Kleinbronzen für Jacques Desjardins in Anspruch zu nehmen (Cecil 1968, S.95-99; siehe auch Anm.72).

Zugleich stellt sich die Frage, ob Jacques Desjardins als Marmorbildhauer tätig war. Die königlichen Baurechnungen nennen nur Restaurierungsarbeiten: 1702 war er an der Instandsetzung mehrerer Antiken für Marly beteiligt (Guiffrey, Comptes, Bd.4, 1896, Sp.852/53). Im Fonds Robert de Cotte (Paris, BN, Est., Fb26, fol.80, Nr.2027 und 2027a) finden sich zwei Zeichnungen antiker Statuen, die nach Angabe des handschriftlichen Inventars aus dem 18. Jahrhundert (Paris, BN, Est., Ye 36) von "Sieur Desjardins" übernommen wurden: sie sind zweifellos mit den 1702 restaurierten Figuren identisch (Souchal 1977, S.261, Nr.56/57 bezieht die Zeichnungen dagegen auf M a r t i n Desjardins). Eine der Skulpturen, die des Silen mit dem Bacchusknaben, befindet sich noch heute im Park von Versailles (Christiane Pinatel: Les statues antiques des jardins de Versailles. Paris 1963, S.56-61, 129-131, Nr.1, Taf.I). - Die Signatur "VAN DER BOGHAERT / 1699" findet sich auf der Marmorskulptur eines schlafenden Putto als Allegorie des "Somnus", der dem Museum of Fine Arts in Boston gehört (Inv.Nr.63.1627: 21 x 61 x 33 cm; siehe Hanns Swarzenski: Department of Decorative Arts and Sculpture. In: Annual Report the Museum of Fine Arts Boston 88, 1963, S.48/49, Abb.S.50. Nach frdl. Mitteilung Dr.Hanns Swarzenskis vom 27.11.1968 wurde der Putto in Balthoven in Holland erworben; zuvor soll er sich in der Sammlung de la Failles in der Auvergne befunden haben. Eine leicht vereinfachte Kopie besitzt das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.Nr.1956.90; siehe Verf. in Ausst.Kat. Grupe llo 1971, S.364/65, Nr.330, Taf.221). Mit François Souchal (Besprechung der Ausst. Grupe llo 1971 in: GBA 6.F. 78, Chronique des Arts, Juli-

Sept.1971, S.30) ist zu Recht zu fragen, ob der Bildhauer des Marmorputto mit Jacques Desjardins identifiziert werden kann. Denn Jacques van den Bogaert-Desjardins führte um die Jahrhundertwende, wohl schon aus Prestige Gründen, den französischen Namen des Onkels (1700 wird er in der kirchlichen Heiratsurkunde "Jacques van der beaugard dit Desjardins", im notariellen Heiratsvertrag "Jacques Desjardins" genannt; in den Dokumenten der Jahre 1697 und 1698 heißt er "Jacques Desjardins": siehe Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12090 und 12189, Fichier Laborde Nr.21210 und 62153). So wird der Bostoner Putto eher von einem anderen Niederländer namens van der Bogaert gefertigt sein.

- 101 Lecomte, Ausg. Brüssel 1702, Bd.3, S.111; übernommen von Fuessli 1779, S.58.
- 102 Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.4, 1881, S.85 und 95.
- 103 Erwähnt im Repertorium der Etude XCV; die Erbteilung fand nach Aussage des Repertoriums am 12.4.1718 statt. Die letzte Zahlung der Pension als "ancien contrôleur à Marly" erhielt Jacques Desjardins am 1. April 1716 (Paris, AN, O¹2216, fol.231^R). Jacques Desjardins' d.Ä. Frau Marie-Julie-Radegonde Hardouin war schon früher verstorben: am 22. Oktober 1703 nimmt sie noch an der Hochzeit ihrer Schwester teil (Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12086, Fichier Laborde Nr. 19420); am 10. März 1705 wird Jacques Desjardins d.Ä. als Witwer bezeichnet (siehe Paris, AN, Min.cent., XCII, Lange, 329).
- 104 Getauft am 26. Dezember 1695: siehe Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12149, Fichier Laborde Nr.45688. Zu Marie-Scholastique, der Tochter Jacques Desjardins' d.Ä., siehe Anm.42.
- 105 Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 12090, Fichier Laborde Nr. 21208 (16. Mai 1720). Zu Armand-Claude Mollet siehe Bauchal 1887, S.431.
- 106 Zu den Desjardins-Bildnissen Rigauds siehe generell: J.F. van Someren: Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders. Bd.2, Amsterdam 1890, S.109/110, Nr.283/84; E.W. Moes: Iconographia Batava. Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen. Bd.1, Amsterdam 1897, S.96, Nr.822; H. van Hall: Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium. Amsterdam 1963, S.29, Nr.196. - Wichtige Hinweise konnte ich dem "Dossier" zum Exemplar des Louvre entnehmen, der sich in der Conservation du Département des Peintures du Musée du Louvre befindet; die Einsicht in das Material verdanke ich der Freundlichkeit von Monsieur Pierre Rosenberg.
- 107 Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.2, 1878, S.282/83 (26. August 1684).

- 108 Ebd. S.347 (1. März 1687).
- 109 Ebd. Bd.3, 1880, S.285 (2. Januar 1700).
- 110 Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr.7511. Öl/Lwd., 1,41 x 1,06 m. Nach Angaben des genannten Dossiers seit 1796 im Louvre. Siehe Guérin 1715, S.113; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.129; Frédéric Villot: Notice des tableaux exposés dans les galeries ... du Louvre. Teil 3: Ecole française. Paris 1855, Nr.479; Fontaine 1910, S.158 (Abdruck des 1793 aufgestellten Akademieinventars, Nr.161); Pierre Rosenberg, Nicole Reynaud und Isabelle Compin. Musée du Louvre. Catalogue illustré des peintures. Ecole française XVII^e et XVIII^e siècles. Paris 1974, Bd.2, S.79, Nr.716 (identifiziert mit dem Gemälde von 1692). Siehe Nachtrag S. 599.
- 111 Siehe die von Henri van Hulst aufgestellte Liste der zwischen 1681 und 1698 in Paris entstandenen Arbeiten (Dussieux 1854, Bd.2, S.142-168). Die 1956 an der Harvard University abgeschlossene Ph.D. Thesis von George V. Gallenkamp über Hyacinthe Rigaud war mir nicht zugänglich. - Zur Frage des Künstlerporträts, die auch in der Selbstbildnis-Literatur behandelt ist, siehe u.a. Crozet 1954, S.43-47 (zu französischen Künstlerbildnissen des 17. Jahrhunderts); Alfred Neumeyer: Der Blick aus dem Bilde. Berlin 1964, u.a. S.46-49 und 70-75; Wolfram Prinz: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Beiheft zu Bd.12, 1966, S.22-24; H.Keller 1970, S.205ff.; Götz Eckardt: Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin 1971; Ulrich Middeldorf und Ugo Procacci (Hrsg.). Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Offizinen. Bd.1: Wolfram Prinz: Geschichte der Sammlung. Berlin 1971 (= Italienische Forschungen, hg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz 3.F., Bd.V), S.147/48, Anm.57 (mit Lit.).
- 112 Zu der Formulierung siehe Keutner 1969, S.29.
- 113 Roman 1919, S.5, 7 und 32. Siehe auch Dussieux 1854, Bd.2, S.143/44 und 155.
- 114 Dussieux 1854, Bd.2, S.174. Doch ergibt sich hinsichtlich dieser Datierung des Edelinck-Stiches eine Schwierigkeit: das Blatt wird bereits in der 1695 verfaßten Desjardins-Vita Guillet de Saint-Georges' erwähnt; möglicherweise könnte die Passage auch auf die spätere Redaktion zurückgehen. - Zu der Radierung Edelincks R.-D.182 siehe u.a. Ambroise Firmin-Didot: Les graveurs de portraits en France. Bd.1, Paris 1875-77, S.209/10, Nr.584 und Kat. Weigert Bd.4, 1961, S.45, Nr.172. Die Kupferplatte befindet sich heute in der Chalcographie du Louvre (Musée national du Louvre. Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie. Paris 1881, S.133, Nr.2155). Der Ausführung Edelincks folgen alle späteren Stiche (u.a. Pierre Dupin, Simon-Charles Miger und Johann Christian Friedrich Müller).

Auch existieren Kopien in verschiedenen Techniken:

a) Zeichnung nach dem Kopf: Montpellier, Musée Fabre; Rötel, mit weißer Kreide gehöht; 33,0 x 25,0 cm (Jacqueline Bouchot-Saupique, Hrsg.: Ausst.Kat. Französische Zeichnungen von den Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hamburg 1958, Nr.52, Abb.52). Da die Zeichnung sich seitenverkehrt zu dem Berliner Porträt verhält, kann es sich kaum um ein Werk Edelincks oder Rigauds handeln, wie Jacqueline Bouchot-Saupique annimmt; wahrscheinlich wurde das qualitätvolle Blatt im 18. Jahrhundert nach dem Stich Edelincks ausgeführt.

b) Ölstudie nach dem Kopf: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ 1730; schwarze Kreide, Pinsel in Öl in bläulichem Grau, Helligkeitsskala von Weiß bis Schwarz auf braunem Papier; 17,6 x 14,0 cm; rechts unten zweimal beschriftet mit schwarzem Stift: C. le Brun 1648 (frdl.Mitt.von Herrn Dr.Hans Mielke, Berlin). Siehe Günter Arnolds: Französische Zeichnungen. Berlin 1947 (= Kunstwerke aus den Berliner Sammlungen H.12), S.24, Abb.12 (als Skizze zu dem Porträt im Louvre).

c) Zeichnung nach dem Stich: Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett 1963/111; Rötel, 33,9 x 42,4 cm; siehe Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8,1963,S.155,Abb.3.

- 115 Inv.Nr.460, Öl auf Leinwand, 1,35 x 1,03 m. Oberfläche z.T. verdorben. 1769 im Schloß Charlottenburg (Friedrich Nicolai: Description des villes de Berlin et de Potsdam. Berlin 1769, S.481; siehe auch Margarete Kühn: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Schloß Charlottenburg. Berlin 1970, Textband, S.122, Nr.674), 1829 in den Kgl. Museen nachweisbar (Margarete Kühn und Helmut Börsch-Supan: Ausst.Kat. Meisterwerke aus den Schlössern Friedrichs des Großen. Berlin 21962, S.61, Anhang Nr.101). Siehe ferner Gustav Friedrich Waagen: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin. Berlin 1832, S.116, Nr.461 (als Bildnis des Bildhauers "Pignard"); Julius Meyer und Wilhelm Bode: Königliche Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichnis der während des Umbaues ausgestellten Gemälde. Berlin 1878, S.311/12, Nr.460 (als Bildnis Martin Desjardins'). Nach Auskunft der 4. Auflage (1898, S.429) bis 9. Auflage (1931, S.639) befand sich das Gemälde als Leihgabe im Reichskanzlerpalais.
- 116 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd.1, S.400: "... elle (d.h. la compagnie de l'Académie) espère avoir bientôt celui (d.h. das Porträt) de M. Desjardins, par les soins de M. son fils, qui y fait travailler par une bonne main, d'après l'original qu'en a fait M. Rigaud..."
- 117 Montaignon, Procès-verbaux, Bd.6, 1885, S.374 (29. Dezember 1753).
- 118 Die Identifizierung ist umso wahrscheinlicher, als Rigauds "Livre de Raison" für das Desjardins-Porträt des Jahres 1692 keinen Zahlungsbetrag nennt: es wurde gratis gemalt und entstand darum wohl nicht in fremdem Auftrag.

- 119 Wildenstein 1966, S.130.
- 120 Wildenstein 1966, S.132.
- 121 Öl auf Leinwand. 1,39 x 1,04 m. Kat. Soulié, Teil 3, ²1881, S.177, Nr.3583; Boislisle 1888, S.55, Anm.1; Réau 1946, Abb. S.288. - Auf einem Stich von Mascard aus dem frühen 19. Jahrhundert ist das Gemälde breiter wiedergegeben; der Kopf des Sklaven und die linke Hand des Künstlers sind dort vollständig dargestellt. So fragt sich, ob das Gemälde eventuell beschnitten wurde.
- 122 Siehe S.43.
- 123 Öl auf Leinwand. 1,35 x 1,00 m; G.Menegoz: Catalogue des tableaux ... du Musée de Caen. Caen 1928, S.54/55, Nr.158; Ausst.Kat. Splendid Century 1960/61, S.73, Nr.134 (mit Lit.); Joan van Rensselaer Smith: Nicolas Largillierre: A Painter of the Régence. Ph.D.Thesis University of Minnesota 1964, S.165/66; Anthony Blunt: The new Musée des Beaux-Arts at Caen. In: Burlington Magazine 114, 1972, S.91. - Im Revolutionsjahr VI wurden aus dem Besitz des hingerichteten Marschalls Philippe de Mouchy Duc de Noailles beschlagnahmt: "Le portrait de Desjardins, le sculpteur, et celui de sa femme, peint sur toile par Detroy père" (Furcy-Raynaud 1912, S.311/12). Schon Furcy-Raynaud 1912, S.312 (und Corrigenda im Sonderabdruck S.107) vermutete, daß das Bildnispaar mit den zwei Gemälden identisch ist, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Museen in Versailles und in Caen von Paris aus überwiesen wurden. Pierre Drevet schuf einen Nachstich des Gemäldes der Marie Cadaine (Marcel Roux: Bibliothèque Nationale.Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle. Bd.7, Paris 1951, S.319, Nr.41), der nach Hulsts Liste (Dussieux 1854, Bd.2, S.169) in das Jahr 1689 zu datieren ist; die Vorzeichnung wurde am 2. Januar 1878 veräußert in Amsterdam, Versteigerung Van Parijs, Nr.186 (Ausst.Kat. Age of Louis XIV 1958, S.100).
- 124 Auf der Zeichnung sind offensichtlich die Basis und der Schaftansatz einer kannelierten Säule dargestellt.
- 125 Zur Bedeutung des Geißblatts oder Jelängerjelieber siehe Hans Kauffmann: Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube. In: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950 dargestellt von seinen Freunden. Stuttgart 1951, S.257-274; s.S. 266-270.
- 126 Es bleibt ungewiß, in wessen Auftrag die zwei Bildnisse Martin Desjardins' und Marie Cadaines entstanden. In Desjardins' Nachlaß wird zwar ein Porträt Martin Desjardins' genannt (Seelig, Desjardins, 1972, S.172), das mit dem Exemplar im Louvre oder mit dem 1692 gefertigten Gemälde identisch ist; doch findet sich dort kein Bildnis der Marie

Cadaine. Bestellte eventuell ein Verwandter die heute in Versailles und Caen befindlichen Bildnisse?

Neben den drei besprochenen Gemälden existieren vier weitere Porträts Martin Desjardins', die nicht unmittelbar mit Rigaud in Zusammenhang stehen:

a) Verst. Versailles, Hôtel des Cheval-Légers (Commissaire-Priseur Paul Martin), 10. März 1963, Nr.41, mit Abb. (Hinweis von M.Edmond Courty, Châtillon-sous-Bagneux). Das irrtümlich als Porträt Antoine Coysevox' angesehenes Gemälde (118 x 92 cm), das im Katalog Hyacinthe Rigaud zugeschrieben wird, folgt im Typus den besprochenen Rigaud-Bildnissen, ohne aber mit einem Exemplar exakt übereinzustimmen. Auch hier legt Desjardins die Linke auf den Sklaven des Reiches, die Rechte aber weist auf das im Hintergrund befindliche Denkmal der Place des Victoires, das von der rechten Seite gesehen ist. Die Darstellung ist namentlich wegen der detaillierten Wiedergabe des Monumentes von Interesse.

b) Perpignan, Musée Hyacinthe Rigaud, Inv.Nr.841-I-20: Öl auf Lwd, 90 x 72 cm, Alexis Grimou zugeschrieben. Das Porträt entspricht - bei engerem Ausschnitt - dem unter a) genannten Bildnis. Der Hintergrund wird von einer ähnlichen Architektur, doch ohne Denkmal eingenommen; die Linke ruht auf einem Frauenkopf (?).

c) Paris, Versteigerung Palais Galliera, 23.3.1968, Slg. H.Leroux, Nr.78: Camaieu-Skizze, Öl auf Leinwand, 25 x 20 cm. Die Kopfstudie ist dort Rigaud zugeschrieben. Früher ausgestellt in Paris, Galerie Charpentier: Cent portraits d'hommes, 1952, Nr.80a und Paris, Orangerie: Le Cabinet de l'Amateur, 1956, S.26, Nr.81, Taf.XX.

d) Ehem. Dresden, Slg. Prof. Walter Hentschel (Hinweis im Dossier des Louvre): 42 x 32,5 cm.

- 127 Zu François de La Feuillade siehe vor allem Boislisle 1888, S.10-31 (dort der überwiegende Teil der folgenden Angaben); ferner Martial Audoin in: Nouvelle Biographie Générale Bd.28, Paris 1859, Sp.731-33 und Jean Mesnard: Pascal et les Roannez. Paris 1965, u.a. S.856-68 (mit neuem Urkundenmaterial).
- 128 Boislisle 1888, S.11/12.
- 129 Siehe S.175-77.
- 130 Boislisle 1888, S.16/17.
- 131 Siehe vor allem Mesnard 1965 (wie Anm.127), S.856-58.
- 132 Boislisle 1888, S.18/19.
- 133 J.Balteau in: Dictionnaire de Biographie Française Bd.4, Paris 1948, Sp.308-312.
- 134 Bouhours 1676, unpaginierte Widmung an François de La Feuillade.

- 135 Boislisle 1888, S.20/21.
- 136 Boislisle 1888, S.21/22.
- 137 Boislisle 1888, S.33.
- 138 Boislisle 1888, S.75.
- 139 Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg.1966, Bd.1, S.128.
- 140 Spanheim, Ausg.Bourgeois 1900, S.518; siehe auch Boislisle 1888, S.74/75.
- 141 Boislisle 1888, S.21; nach den Ergänzungen zu den Mémoires des Marquis de Sourches (Bd.1, Paris 1882, S.20, Anm.2).
- 142 Siehe jetzt die soziologisch klassifizierende Studie von Jean-Pierre Labutat (Les Ducs et Pairs de France au XVII^e siècle. Etude sociale. Paris 1972 [Publications de la Sorbonne, N.S. Recherches, 1 = Université de Paris IV-Paris Sorbonne. Travaux du centre de recherches sur la civilisation de l'Europe moderne 13]), die auch den unter die "cas exceptionnels" subsumierten Herzog von La Feuillade berücksichtigt (S.121/22, 242, 289).
- 143 Siehe die Charakterisierung La Feuillades bei Boislisle 1888, S.23-31.
- 144 Spanheim (Ausg.Bourgeois 1900, S.107-110) spricht ausführlich über La Feuillade in dem Kapitel über die Favoriten Ludwigs XIV; er zählt ihn zu den vier wichtigstenünstlingen des Königs. Zum Typus des Höflings siehe u.a. Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft. Neuwied-Berlin 1969 (= Soziologische Texte Bd.54), u.a. S.195 ff. und Jürgen Frhr. von Kruederer: Die Rolle des Hofes im Absolutismus. Stuttgart 1973 (= Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Bd.19), bes. S.52 ff.
- 145 Die knappe Zusammenfassung soll nur einen Überblick über die komplizierte Planungsgeschichte vermitteln; siehe die ausführliche Darlegung in Kat.Nr.XLV.
- 146 Nach der Überlieferung eines belgischen Autors des 18. Jahrhunderts erhielt der Wallone Jean Delcour (1631-1707) das Angebot, am Denkmal der Place des Victoires zu arbeiten (Pierre Lambert de Saumery: Les Délices du pais de Liège. Bd.5, Teil 2, Lüttich 1744, S.284-88; referiert von René Lesuisse: Le sculpteur Jean Del Cour. Nivelles 1953, S.15): Vauban habe Delcour vorgeschlagen, "de travailler à la statue équestre (sic) de Louis le Grand qui devait être dressée Place des Victoires". Den Bericht übernahmen J. Moret (Notice sur Jean Del Cour. Lüttich o.J., gegen 1909, S.95: siehe Lesuisse 1953, S.19) und Brinckmann 1919, S.309 (siehe auch Suzanne Collon-Gevaert: La sculpture au

XVII^e siècle. In: Ausst.Kat. Art Mosan et Arts Anciens du pays de Liège. Lüttich 1951, S.118). Schon Lesuisse äußerte sich skeptisch über Saumerys These.

- 147 Siehe Anm.126 sowie Nachtrag S. 599.
- 148 Siehe Dok.Nr.2o und Tueteu 1913, S.4o4-13.
- 149 Vgl. Jacques-François Blondels Beschreibung des Denkmals (Architecture française, Bd.3, 1754, S.35).
- 15o Siehe die Wiedergabe der Denkmalinschriften u.a. auf dem Stich von Guérard Kat.Nr.XLV/32 sowie in Dok.Nr.2o und bei Patte 1765, S.1o1-1o4.
- 151 Die Angaben links und rechts sind vom Bildwerk aus gesehen zu verstehen.
- 152 Siehe Addenda S. 599.
- 153 Genauer als bei Grégoire (Kat.Nr.XLV/54) ist das Schwert auf dem Stich Arnoults (Kat.Nr.XLV/36) wiedergegeben.
- 154 Auf den Medaillen Kat.Nr.XLV/71 und XLV/72 wie auf verschiedenen Stichen (z.B. Kat.Nr.XLV/37) ist die wohl als störend empfundene Keule fortgefallen.
- 155 So schreibt K. Bernhard Stark (Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Jena 1855, S.48o), Ludwig XIV. zertere den Zerberus "wie im Tanzschritt".
- 156 Sirén 1914, S.1o5; siehe auch Roger-Armand Weigert: Notes de Nicodème Tessin le jeune relatives à son séjour à Paris en 1687. In BSHAF 1932, S.22o-79.
- 157 Siehe Anm.126.
- 158 Zur Terminologie der antiken Rüstung siehe Anm. 334.
- 159 Zitiert von Boislisle 1888, S.37.
- 16o Sirén 1914, S.1o5.
- 161 Boislisle 1888, S.17/18. Zu Oiron und dessen Umbauten siehe vor allem Maurice Dumolin: Le Château d'Oiron. Paris 1931 (= Petites Monographies des Grands Edifices de la France) und Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, S.178, 193, Anm.4 und S.225.
- 162 Da ein am Südflügel befindlicher Wappenschild zwei - heute weitgehend abgemeißelte - Marschallstäbe zeigte (Dumolin 1931, wie Anm.161, S.35), müßte dort erst nach 1675 gearbeitet worden sein.

- 163 Eine denkmalhafte Aufstellung ist zwingend anzunehmen, falls die querrrechteckigen Sockelreliefs tatsächlich zum ersten Planungsstadium gehören. Darauf läßt der Bericht des Mercure galant vom Dezember 1681 schließen; waren doch damals bereits drei der Bronzereliefs fertiggestellt, während nur einer der Sklaven "fort avancé" war.
- 164 Als weitere Möglichkeit ist an eine Gartenarchitektur zu denken, in der die Statue Platz finden konnte (vgl. Garms 1973, S.151-69). Allerdings wäre dieser Plan kaum vor dem Umbau des Schlosses berührt worden.
- 165 Siehe zusammenfassend Herding 1970, S.120; vgl. auch Souchal 1974, S.277/78.
- 166 Seelig 1976, S.170 und 189, Anm.150-52. Siehe auch eine vor 1707 verfertigte Reiterstatuette des Marschalls Turenne: Die Gipsarbeit war, mit Ausnahme des Kopfes, angeblich von einer Louis XIV-Statue Coustous und Lespignolas abgegossen (Arthur-Michel de Boislisle und Jules-Joseph Guiffrey: La statue de Turenne et le mausolée des ducs de Bouillon à Cluny [1704-1707]. In: NAAF 2.F.3, 1882, S.339-43).
- 167 Seelig 1976, S.189, Anm.150. Im selben Zusammenhang ist auch ein zu Ehren Richelieus errichtetes Werk denkmalhaften Charakters zu nennen: die auf dem Waffenplatz der Zitadelle von Calais über einer Steinsäule aufgestellte Bronzebüste des Kardinals (Millin Bd.4, 1792, Abt.L, S.15, mit Abb.).
- 168 Siehe zusammenfassend Regina Seelig-Teuwen: Barthélemy Prieur. Diss.phil. München 1973, Masch.-Ms. S.271-73.
- 169 René Crozet: Une épave du château de Richelieu. La Statue de Louis XIII. In: Les Beaux-Arts 79, 1942, S.13 und Heinfried Wischermann: Schloß Richelieu. Studien zu Baugeschichte und Ausstattung. Diss.phil. Freiburg i.Br. 1971, S.42, 127/28 und 146, Anm.53. Die verstümmelte Marmorstatue befindet sich heute in Poitiers (Bélisaire Ledain: Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Catalogue de la Galerie lapidaire. Poitiers 1884, S.83/84, Nr.900). Bereits 1626 hatte Richelieu eine erste Statue Ludwigs XIII. als Mars in Auftrag gegeben, deren Aufstellungsort freilich nicht bekannt ist (Wischermann 1971, S.10 und 146, Anm.53). - Richelieu stiftete überdies das Pariser Reiterdenkmal Ludwigs XIII. (s. Anm.327).
- 170 Siehe die vom Herzog von Richelieu 1685 in Rueil errichtete Reiterstatue Goberts (siehe Anm.332) und das von Louvois bei Girardon bestellte Reiterdenkmal (siehe Anm.793) sowie die Standbilder von Le Comte 1685 für Charles du Bois-Guérin, von Poultier 1704 für Antonio Bagniera und von einem unbekannten Bildhauer für Jean Baptiste Waldor 1704 (siehe S.88).
- 171 Siehe die 1605 bestellte, Francavilla zugeschriebene, Marmorstatue Heinrichs IV. in Pau, deren Höhe 1,93 m beträgt

(Francqueville 1968, S.192, Nr.46, Abb.39) und Barthélemy Tremblays nur wenig überlebensgroße Marmorstatue des Königs im Louvre. Vgl. ferner die heute im Louvre befindlichen Bronzestatuen des Pariser Pont-au-Change (vgl. ausführlicher Anm.324): die Figuren Ludwigs XIII. und der Anne d'Autriche messen 2,00 m. Auch viele spätere Porträtstatuen Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger wie ausländischer Herrscher besitzen annähernd diese Maße.

172 Siehe Anm.333.

173 Siehe ausführlicher Anm. 258.

174 Eine Ausnahme bildet allein das 1666 von Le Brun vorgelegte Projekt der sog. Louvre-Pyramide, die eventuell von einem kolossalen Bronzestandbild des Königs bekrönt werden sollte (siehe Anm.729). Doch handelt es sich um ein ungewöhnliches Vorhaben außerhalb der Tradition des Standbilds.

175 Keutner 1956, S.159/60, Abb.20; Francqueville 1968, S.197, Nr.23.

176 Keutner 1956, S.163/64, Abb.23; Francqueville 1968, S.197, Nr.25, Abb.54.

177 Sirén 1914, S.105.

178 Siehe auch Seymour 1942, S.47/48 und unsere Kat.Nr.XXVII.

179 An erster Stelle ist die 1682-92 von Claude Lamoureux gefertigte Reiterstatue Christians V. von Dänemark auf dem Kongens Torv in Kopenhagen zu nennen (Réau, Histoire de l'expansion, Pays scandinaves ..., 1931, S.20, Taf.2; Friis 1933, S.375-84, Abb.230/31); bezeichnenderweise ist das in Blei ausgeführte Denkmal unlängst in sich zusammengesunken, so daß es erneuert werden mußte. Siehe ferner z.B. verschiedene Bleistatuen König Wilhelms III. von England: zwei Porträtstatuen in Wrest Park (Bedfordshire), John Nost zugeschrieben, und im Portsmouth Dockyard, von John Nost ausgeführt (John Physick: Victoria and Albert Museum. Designs for English Sculpture 1680-1860. London 1969, S.24, Abb.9/10); eine Porträtstatue im Kunsthandel zu Dublin (Apollo 86, Dezember 1967, Abb.S.CXXXIV); eine von John Cheere 1757 geschaffene Reiterstatue mit schreitendem Pferd in Petersfield (Nikolaus Pevsner und David Lloyd: Hampshire and the Isle of Wight. Harmondsworth 1967 [= The Buildings of England Bd.32], S.373, Abb.66: ursprünglich vergoldet. Freilich handelte es sich im Fall des Denkmals der Place des Victoires nicht um die Herrscherstatue selbst, sondern um die Sklavenfiguren des Sockels.

180 Vgl. Maurice 1967, S.84.

181 Lemée 1688, S.41 und 52 ff.; siehe auch Rainssant 1686, Ausg.1687, S.195.

- 182 Es sind vier Inschriftenredaktionen und -entwürfe zu unterscheiden (siehe auch S. 139f.). Wohl fast gleichzeitig im Jahr 1681 entstanden die zum einen im Mercure galant, Dezember 1681, S.264-68, zum anderen im Zeichnungsband der BN, Est., Fc 31 (s. S.140) überlieferten Fassungen. Die den Zeichnungen beigegebenen Verse repräsentieren insofern ein fortgeschritteneres Stadium, als hier das Relief der "Préséance de la France", im Sinne einer Vereinheitlichung des Programms, mit einer lateinischen Inschrift, nicht aber mit einer französischen - wie im Mercure galant, Dezember 1681, S.267 - versehen ist (s. auch S.140). Doch lassen sich daraus noch keine Schlüsse hinsichtlich der zeitlichen Priorität der einen oder der anderen Redaktion ziehen. Die lateinischen Inschriften der drei übrigen Reliefs sind identisch; den Darstellungen werden im Vergleich konsequent die Gestalten Alexanders, Cäsars und Augustus' zugeordnet (s. S.142). - Ein abweichendes Konzept liegt dagegen den Entwürfen Jean de S a n t e u i l l s zugrunde. Die bislang in der Forschung nicht berücksichtigten Inschriften finden sich unter dem Titel "Inscriptions pour la Statue du Roy, ornée de quatre bas reliefs, où sont représentées ses grandes actions" auf S.112 des von Jean de Santeuil ohne Angabe von Ort und Jahr herausgegebenen Werkes "Les Fontaines des Paris" (vgl. Ch.Marnieville: Jean de Santeuil, poète de la ville de Paris. In: Bulletin Montagne Sainte-Geneviève 6, 1909-12, S.186-219). Da nur vier Reliefs genannt werden, müssen die Inschriften vor dem Frühjahr 1685 verfaßt worden sein. Der Autor verzichtet auf eine pointierte Parallelisierung Ludwigs XIV. mit den antiken Prototypen; überdies findet Alexander der Große keine Erwähnung. So ist es keineswegs verwunderlich, daß La Feuillade auf Santeuils Entwurf verzichtete und François-Séraphin R e g n i e r - D e s - m a r a i s die abschließende Redaktion der Inschriften anvertraute. Regnier-Desmarais' Verse enttäuschten gewiß nicht den Auftraggeber, da sie dem aggressiven Tenor der Inschriften des Jahres 1681 folgten, die sie - bei identischem Grundgehalt - eher nur sprachlich variierten. - Recht ähnliche Inschriften für das Denkmal der Place des Victoires legte auch Claude-Ch. de V e r t r o n vor (Le nouveau Panthéon. Paris 1686, S.28-30: "Inscriptions des Bas-Reliefs de la Statue du Roy"); er bezog auch die zwei Medaillons der "Destruction de l'Hérésie" und der "Duels abolis" ein. Siehe ferner den Entwurf einer lateinischen Widmungsinschrift in Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 9800, fol.44).
- 183 Dok.Nr.6.
- 184 Siehe Anm.121.
- 185 Wie es im Vertrag vom 9. März 1685 (Dok.Nr.6) heißt, sollten an die Reliefs Streifen angesetzt werden "au lieu des bordures autour des bas-reliefs qui se devoient faire".

- 186 Freilich ist hier der Text des Vertrags nicht recht deutlich: Die vier Inschriftenfriese sollen ersetzt werden durch "quatre frises avec la devise du Roy accompagnée de lauriers et un écriteau pour mettre nec pluribus impar". Die Friese aber befinden sich beim ausgeführten Denkmal nicht unterhalb des Kranzgesimses zwischen den Konsolen, sondern oben an der Statuenbasis. Auch ist die - dem Programm des Monuments ausgesprochen angemessene - Devise "nec pluribus impar" dort nur an den Seiten, nicht aber auch vorn und hinten angebracht.
- 187 Siehe dagegen das 1963 in Versailles versteigerte Bildnis, welches das Denkmal bereits vor den Fassaden der Place des Victoires zeigt (siehe Anm.126).
- 188 Siehe Dok.Nr.3: Zunächst sollte die Königsfigur der Bronze-
gruppe 10 pieds 8 pouces = 3,45 m in der Höhe messen.
- 189 Zum Denkmal selbst siehe ausführlich Keutner 1956, S.159, Abb.19. Vornehmlich zu den Sklaven siehe Brinckmann 1919, S.146/47, Abb.141; Lewy 1928, S.43-49; Elena Simonetta Bianchi: Rez. zu Lewy 1928. In: Rivista d'Arte 11, 1929, S.586 ff.; Adolfo Venturi: Storia dell'arte italiana. Bd.10/2, Mailand 1936, S.264 ff., Abb.231 und Bd.10/3, 1937, S.852, Abb.737/38; Wittkower 1965, S.86 und 349, Anm.63; Pope-Hennessy 1970, S.393/94, Taf.96; John Pope-Hennessy: Giovanni Bologna and the Marble Statues of the Grand-Duke Ferdinand I. In: Burlington Magazine 112, 1970, S.304-07; Alfred Schädel in: Georg Petel 1601/2-1634. Berlin 1973, S.130/31, Nr.38, Abb.140 (Zeichnung Petels von 1623).
- 190 Für den Stich Stefano della Bellas von 1655 siehe Alexandre de Vesme: Stefano della Bella. Catalogue Raisonné (hrsg. von Phyllis Dearborn Massar). New York 1971, Textband S.130/31, Tafelband S.172, Nr.844; im Ausschnitt bei Keutner 1956, Abb.19.
- 191 Regnier-Desmarais 1686, S.6, spricht von "onze pieds de proportion" (ca. 3,57 m); damit ist die Größe bezeichnet, welche die Sklaven im Stehen erreichen würden.
- 192 Im Bereich des Standbildes finden sich zuvor Reliefs an dem Antwerpener Denkmal des Herzogs von Alba, 1571 von Jacques Jonghelink geschaffen (siehe ausführlich Becker 1971). Dort handelt es sich aber nicht um historische Szenen, sondern um allegorisch-emblematische Darstellungen (Keutner 1956, S.157/58, Abb.17). Die Vorderseite nimmt die Inschrift ein.
- 193 U. Keller 1971, S.14. Reliefs waren schon bei früheren Reiterstatuen geplant, so bei Guglielmo della Porta's Projekt eines Reitermonuments für Karl V. (Dahl 1935, S.30/31 und Gramberg 1964, Textband S.82-84). V. Simson 1936, S.89 vertritt ohne näheren Nachweis die These, daß die Reliefs an Reiterdenkmälern von "trionfi" und Festdekorationen abzuleiten seien.

- 194 Siehe ausführlich S.53 ff. und Anm.220.
- 195 Zu der Entwicklung siehe Keutner 1956, S.138/139, Anm.5, der zum einen auf den hochragenden Sockel des Gattamelata, zum anderen auf Michelangelos niedrigen Piedestal des Mark Aurel verweist (vgl. jetzt auch Bush 1967/1976, S.164 ff.). Freilich kehrte man schon vor den französischen Denkmälern gelegentlich zum kolossalen Aufbau zurück, wenigstens in zeichnerischen Entwürfen: siehe Guglielmo della Porta's Plan des für Karl V. bestimmten Denkmals, dessen Piedestal ca. 6,70 m in der Höhe messen sollte (Gramberg 1964, Textband S.83). - Bislang fehlt eine zusammenhängende Studie über das Problem des Denkmalssockels (siehe die allgemein gehaltenen Ausführungen von W.P.Tuckermann: Die Sockelbildung statuarischer Werke. In: Zeitschrift für bildende Kunst 36 [= N.F.6], 1895, S.269-75 und 292-301 sowie die Bemerkungen von Voß 1908, S.146 ff.).
- 196 Mercure galant, Dezember 1681, S.259/60.
- 197 Siehe ausführlicher S.454, Kat.Nr.XLV.
- 198 Zur Place des Vosges und zur Place Dauphine siehe zuletzt Jean-Pierre Babelon: Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII. Paris 1965, S.16-20 und U.Keller 1971, S.48-51.
- 199 Zu Berninis Vorschlägen siehe Wittkower 1961, S.497/98 und Volz 1966, S.61; zu Le Bruns sog. Louvre-Pyramide siehe unsere S.233 ff. Anm.729.
- 200 Siehe ausführlicher S.238 ff. und Anm.944 ff.
- 201 Als frühere Statuen Ludwigs XIV. auf öffentlichem Platz sind nur die Standbilder in Caen und Le Havre von 1684 bzw. 1685 zu nennen, die aber nur geringe Maße besitzen; außerdem wurde dort nicht eigens ein Platz für das Monument angelegt (siehe ausführlicher Anm.776 sowie Anm.422 und 587).
- 202 Gutkind Bd.5, 1970, S.268/69.
- 203 Siehe S.455, Kat.Nr.XLV, Abschnitt B.
- 204 Lemée 1688, S.233-36; wie stets versucht der Autor auch hier den ungewöhnlichen Gedanken La Feuillades mit Hinweisen auf antike Vorbilder zu rechtfertigen. Im übrigen entbehrt das Werk der Originalität, da es weitgehend die vorausgehenden Statuentraktate exzerpiert (siehe die Zusammenstellung bei Seelig 1976, S.189/90, Anm.155 und S.192, Anm.188).
- 205 Boislisle 1888, S.53, spricht - unter Berufung auf Brice 1684, Bd.1, S.71 - von einem ersten Sockelprojekt mit dorischen Doppelsäulen an den Ecken. Vermutlich handelt es sich um eine Verwechslung mit dem geplanten Sockel des Place Vendôme-Denkmals, der bei Brice 1687, Bd.1, S.71 mit solchen Säulen beschrieben wird (siehe unsere Anm.772, Abschnitt 2).

- 206 Sirén 1914, S.105.
- 207 Dennoch wurde bei dem Monument der Place des Victoires später ein "rapport exact entre les figures & accessoires qui accompagnent la Statue du Héros" beobachtet (Dandré-Bardon 1765, Bd.2, S.88; fast wörtlich übernommen von Fontenai 1776, Bd.1, S.484 und Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.107).
- 208 Sauval, Ausg.1750, Bd.1, S.235/36; Patte 1765, S.93-96; Steinmann 1917, S.338-40; Brinckmann 1919, S.143/44. François Boucher: Le Pont-Neuf. Bd.2, Paris 1926, S.66-94; Lewy 1928, S.30-36; Friis 1933, S.252-59; Dahl 1935, S.36-39; Pope-Hennessy ²1970, S.392/93, Taf.95. Als genaue Wiedergabe kann der Stich von Pierre Brissart gelten (u.a. Josephson 1943, Abb.20); dagegen erscheint der Stich von Melchior Tavernier unzuverlässig (Francqueville 1968, Abb.42). Siehe auch die Ansicht des Denkmals von der Rückseite, die Stefano della Bella radierte: de Vesme 1971 (wie Anm.190), Textbd. S.70, Tafelband S.39, Nr.118. - Den Sockel schuf Francesco Bordoni, der von einem Entwurf Lodovico Cigolis ausging (siehe Ausst.Kat. Bouchardon 1973, Nr.35 sowie Erika Tietze Conrat: Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer, In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege 11, 1917, S.19, Abb.13 und Friis 1933, S.258, Abb.158). Doch die Arbeiten kamen erst 1635 zum Abschluß, als Richelieu den Piedestal vollenden und die fünf von Barthélemy Tremblay und Thomas Bourdin gefertigten Bronzereliefs anbringen ließ.
- 209 Siehe dagegen Jules Hardouin-Mansarts Sockelentwürfe für die Place Vendôme (Anm.772).
- 210 Der "Toison d'Or", bis zum Spanischen Erbfolgekrieg allein der Hausorden der Habsburger, wurde - zumal der König von Spanien als Souverän fungierte - bevorzugt auch an die Mitglieder der spanischen Linie verliehen. Ferner scheint das mit den drei Türmen bekrönte Feldzeichen auf Spanien (bzw. Kastilien) zu verweisen. Zudem wurde am 9. März 1685 (Dok.Nr.6) für den spanischen Sklaven eine "pertuisane" bestellt. Diese Waffe nennt Regnier-Desmarais 1686, S.7, nur bei dem vorn links sitzenden Gefangenen; als dessen Attribut ist die spießförmige Partisane deutlich auf Grégoires Zeichnung (Kat.Nr.XLV/54) wiedergegeben. Regnier-Desmarais' Aufzählung der den einzelnen Sklaven zugeordneten Waffen u.ä. stimmt freilich nicht in allen Fällen mit der zweifellos zuverlässigeren Aussage der bildlichen Dokumente überein. Die wohl einzige zeitgenössische Quelle, die eine Identifizierung aller vier Sklaven gibt, ist der erwähnte Vertrag vom 9.März 1685 (Dok.Nr.6).
- 211 Regnier-Desmarais 1686, S.7 spricht von einem "jeune homme de vingt à vingt-cinq ans"; die anonyme Description de la statue ... 1690, S.5 spricht von "vingt à vingt deux ans".

- 212 Ihm ist das Feldzeichen mit dem Doppeladler zugeordnet (siehe auch den auf S.62 zitierten Bericht des englischen Gesandten vom 3. April 1686, der Kaiser sei als Sklave dargestellt, "with y^e Armes of y^e Empire, y^e Spread-Eagle by him"). - Gemäß der im Sprachgebrauch des französischen 17. Jahrhunderts bevorzugten Formel "Empire" wird im folgenden zuweilen von "Reich" gesprochen, obgleich die hier behandelten Darstellungen sich zunächst auf den habsburgischen Kaiser und dessen Hausmacht beziehen, erst in zweiter Linie aber - ungeachtet des 1674 gegen Frankreich erklärten Reichskriegs, an dem sich freilich nur ein Teil der Kreise und Territorien des Reichs beteiligten - dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation gelten.
- 213 Siehe die Wiedergabe auf der Zeichnung von Grégoire (Kat.Nr. XLV/54).
- 214 Der Schild weist allerdings neun Pfeile auf, während das Wappen der Vereinigten Niederlande - wegen der Siebenzahl der Provinzen - nur sieben Pfeile zeigt. Als Anspielung auf die nördlichen Niederlande werden die Pfeile des Schildes auch von Jean-Jacques Caffiéri 1790 verstanden (Guiffrey 1877, S.456).
- 215 Regnier-Desmarais 1686, S.7 bezeichnet ihn als "homme dans la force de l'âge".
- 216 Siehe Boislesle 1888, S.55 sowie Steinmann 1917, S.347 und Poisson 1963, S.39/40; die Identifizierung als Vertreter der Türkei wurde auch durch das Gewand "à la manière des anciens Daces" (Regnier-Desmarais 1686, S.7) nahegelegt.
- 217 Siehe Dok.Nr.6. Freilich besitzt der Gefangene kein spezifisches Attribut, das auf Brandenburg verweist.
- 218 Regnier-Desmarais 1686, S.7.
- 219 Zur Gewandung siehe Anm.903.
- 220 Paris, Musée du Louvre; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.56, Nr.1298-1301. Siehe zum Denkmal die in Anm.208 genannte Literatur. Speziell zu den Gefangenen siehe Paul Vitry und Gaston Brière: Documents de sculpture française. Renaissance, Paris 1911, Teil 2, Taf.CLXXI, Abb.5/6 und Francqueville 1968, Abb.43/44 sowie die Charakterisierungen von Scheuerle 1969, S.32/33. Generell zur Sklavendarstellung siehe Voß 1908, S.148-53.
- 221 Paris, Musée du Louvre; Kat.Vitry 1922, Teil 2, S.59, Nr.1334. Zum Denkmal des Pont-au-Change siehe Anm.324.
- 222 Siehe Anm.189.
- 223 Siehe vor allem die stilistisch modifizierten Sklavenstatuetten Giovanni Battista Foggini's (Kat.Weihrauch 1956,

S.180-83, Nr.220/21, mit Verweisen auf weitere Exemplare, und Ausst.Kat.Medici 1974, S.76/77, Nr.40 a/b); vgl. jetzt auch den ausführlichen Kommentar in Kat.Schlegel 1978, S.157-59, Nr.49.

- 224 So sagt Tessin 1687 vermutlich in Hinblick auf den brandenburgischen Gefangenen: "der eine sitzt gantz in piedestahl darin" (Sirén 1914, S.106).
- 225 Bezeichnenderweise nimmt der jugendliche Sklave, der die Gnade des Herrschers zu erhoffen scheint (vgl. S.58), bei Tacca wie bei Desjardins und später auch bei Schlüter (U.Keller 1971, S.101/02, Abb.19-21) eine herausgehobene Stellung an der Vorderseite des Sockels ein: Hier wird wohl nachdrücklich auf Clementia als essentielle Tugend des siegreichen Fürsten verwiesen, der sich der wehrlosen Besiegten erbarmt (s. unsere Anm.663).
- 226 Der Typus der Sklaven, der auf einem Bein kniet und das andere Bein hochsetzt, ist recht geläufig: vgl. graphische Inventionen (wie das ein Standbild darstellende Titelblatt der von Charles-Armand de Maupas du Tour verteidigten These; siehe ein Exemplar in Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault, Bd.1161, fol.30), Reliefskulpturen (wie das wohl bald nach 1643 entstandene Kaminrelief Gilles Guérins im "Salon Louis XIII" von Maisons-Lafitte; siehe Paul Vitry: Le château de Maisons-Lafitte. Paris 1912, S.20, Taf.VI) und Freistatuen (wie den 1642 dem Francesco Colonna als Türken Sieger errichteten Denkmalsbrunnen in Marino nahe Rom: dort sind vier türkische Gefangene in kauender Haltung um eine Säule gruppiert, die auf das Wappenbild der Colonna anspielt; siehe Arduino Colasanti: Le fontane d'Italia. Mailand-Rom 1926, Taf.248 und Norbert Huse: Gianlorenzo Berninis Vierströmbrunnen. Diss.phil. München 1967, S.18/19).
- 227 Der Passus ist fast wörtlich übernommen von Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.112. Freilich gehören solche Wendungen wohl zum festen Bestand der Kunstliteratur. So schreibt Sauval (Ausg.1750, Bd.2, S.37) über die Sklaven der Petite Galerie des Louvre: "... on y remarquoit toutes ces différentes passions que la nature donne à ceux qui sont véritablement affligés".
- 228 Siehe Jennifer Montagu: Charles Le Brun's Theorie of Expression. Ph.D. Thesis London 1959 (die Arbeit war mir nicht zugänglich) und die Angaben der Autorin im Ausst.Kat. Le Brun 1963, S.303-317; vgl. auch die Zusammenfassung von Isa Lohmann-Siems: Der universale Formbegriff in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 9, 1964, S.49-74, speziell S.66-70 sowie Teyssède 1967, S.213-215. - Im folgenden wurde die deutsche Übersetzung benutzt: Ein Discours oder Rede des Herrn Le Brun ... über die allgemeine und sonderbare Ausdrückung der Affecten. Nürnberg 1721. Für die Illustrationen siehe die Veröffentlichung: Expressions des passions de l'âme

représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de Monsieur Lebrun. Ausg. Paris 1956 (nach den Stichen zu Le Bruns "Conférence sur l'Expression Générale et Particulière").

- 229 Le Brun kennt überdies die "gemischten" Passionen.
- 230 Regnier-Desmarais 1686, S.7/8.
- 231 Le Brun, Ausg. 1956, Abb.20.
- 232 Le Brun, Ausg.1721, S.24.
- 233 Le Brun, Ausg.1721, S.22.
- 234 Regnier-Desmarais 1686, S.7.
- 235 Le Brun, Ausg.1956, Abb.17; für die "espérance" vgl. auch eine Le Brun-Zeichnung der Augenpartien (Ausst.Kat.Le Brun 1963, S.316/17, Nr.137).
- 236 Regnier-Desmarais 1686, S.6.
- 237 Le Brun, Ausg. 1956, Abb.21.
- 238 Siehe Le Brun, Ausg.1721, S.24/25.
- 239 Le Brun, Ausg.1956, Abb.25, 36 und 24.
- 240 Le Brun, Ausg. 1721, S.25/26.
- 241 Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie. Berlin ²1958 (= Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd.46, H.2), S.42 und Leopold D. Ettlinger: Exemplum Doloris. Reflections on the Laocoon Group. In: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, Bd.1, S.121-26. Siehe auch die für die zeitgenössische Kunstlehre der Akademie wichtige Rede Gerard van Opstals über den Laokoon aus dem Jahre 1667 (Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Bd.2, Leipzig 1924, S.98), in der es über die Neigung des Kopfes heißt: "...on voit que la tête du Laocoon panche (sic) sur les épaules; ce qui ne marque pas moins sa foiblesse & la douleur qu'il ressent, que l'action d'un homme accablé de misere qui veut implorer l'assistance du Ciel" (Abdruck in Félibien, Entretiens usw., Ausg.1725, Bd.5, S.366).
- 242 Zum Ausdruckskopf des Milon siehe Herding 1970, S.101.
- 243 U.Keller 1971, S.146/47, Anm.130. Der Autor geht allerdings - wie auch Poisson 1963, S.40, Anm.29 - von der Annahme aus, daß die heutige (falsche) Anordnung in Sceaux der ursprünglichen Aufstellung auf der Pariser Place des Victoires entspreche. So gelangt er irrtümlich zu der These, daß die Sklaven den Alterstufen nach um den Sockel gruppiert seien: "ein geschlossener Kreis ohne Ausweg".

- 244 Siehe Erwin Panofsky: Zwei Dürerprobleme. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. 8, 1931, S.44/45 und Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London 1964, S.292-97. - Zu den vier Lebensaltern siehe Franz Boll: Die Lebensalter ... In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 31, 1913, S.89-154 (zur Vierzahl der Alterseinteilung S.101-106); Raimond van Marle: Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance. Bd.2, Den Haag 1932, S.153-163; Pigler 1956, Bd.2, S.475/76.
- 245 Hans Vlieghe: Saints I. Brüssel 1972 (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Teil VIII), S.70-73, Nr.54, Abb.96; siehe Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S.369, Anm.304.
- 246 Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S.227, Abb.69.
- 247 Félibien 1696, S.3/4. Zu dem Triumphbogen siehe Mourey 1930, S.132, Abb.111; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, S.241, Abb.215; Stopfel 1964, S.19/20, Abb.6.
- 248 U.Keller 1971, S.100-103 und 115-120, Abb.16-27 (zu der spekulativen Deutung der Sklaven als Untertanen des Kurfürsten siehe die treffende Kritik von Peter Volk im Pantheon 30, 1972, S.524) sowie zuletzt Margarete Kühn: Andreas Schlüter als Bildhauer. In: Ausst.Kat. Barock in Norddeutschland 1977, S.105-81; s.S.156 und 158.
- 249 Siehe Werner Weisbach: Trionfi. Berlin 1919, S.75 und 114/15; von Simson 1936, S.90; Wittkower 1965, S.86. - Nach Boucher, Bd.2, 1926 (wie Anm.208), S.78 bestand anfangs die Absicht, Personifikationen der vier Weltteile am Sockel des Denkmals Heinrichs IV. aufzustellen; dies entspricht einer geläufigen Konzeption in der Herrscherikonographie (vgl. das spätere Projekt der Place Vendôme: siehe Anm.772, Abschnitt 1). Sauval sah auch die ausgeführten Sklaven als Vertreter der vier Weltteile an: "Le gros cheval foule aux pieds les quatre parties du monde, représentées par quatre esclaves de bronze" (Ausg.1750, Bd.1, S.235/36).
- 250 Clark 1938, S.108.
- 251 Siehe Kat.Nr.XLV, S.493.
- 252 Ausst.Kat. Small Terracottas and Bozzetti of Five Centuries. London, Mallett at Bourdon House, 1963, Nr.10 (Pierre Puget zugeschrieben).
- 253 Thomassin 1694, Nr.129; Nolhac 1901, S.168-172; Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.33/34, Nr.27, Taf.47/48; Francastel 1930, S.197-205. - Vom 16. August bis 22. Dezember 1681 erhielt Jean-Baptiste Tubi die Abschlußzahlungen für das Modell der "France Triomphante" (Nolhac 1901, S.170 und 237). -

Siehe auch die Zeichnung Le Bruns oder seiner Werkstatt (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.5975), die als Entwurf zur Brunnengruppe anzusehen ist. Während die Figur der "France" genau mit der Ausführung übereinstimmt, ist die Gestalt des spanischen Gefangenen unterschiedlich aufgefaßt.

- 254 So auch Souchal 1977, S.187, Nr.29a, Abb.S.188.
- 255 Siehe Anm.151.
- 256 Vgl. vor allem die zu Beginn der fünfziger Jahre des 17.Jahrhunderts geschaffenen Hochreliefskulpturen der Justitia und der Prudentia in der Vierschaar des Amsterdamer Rathauses (Gabriels 1930, S.103 und Fremantle 1959, S.159, Anm.5, Abb.89).
- 257 Gabriels 1930, S.154/55; Hans Peter Hilger: Kreis Kleve 4. Düsseldorf 1967 (= Die Denkmäler des Rheinlandes 6), S.34, Abb.46; ders.: Zum Grabmal des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen in "Berg und Tal" bei Kleve. In: Munuscula Discipulorum. Kunsthistorische Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966. Berlin 1968, S.130.
- 258 Versailles, M.V. 2667. Warin vermachte dem König die 1,94 m hohe Marmorskulptur in seinem Testamentsnachtrag vom 25. August 1672 (Kat.Soulié, Teil 2, 41881, S.330/31, Nr.2667; Maumené/d'Harcourt 1932, S.199/200, Nr.291; Jacques Vanuxem: Quelques témoignages français sur le Bernin et son art au XVII^e siècle en France: l'abbé de La Chambre. In: Actes des journées internationales d'étude du Baroque, Montauban 1963. Toulouse 1965, S.166, Anm.15). Ein Terrakottamodell von 49,2 cm Höhe befand sich ehemals in der Slg. Jean Bloch (Fernand Mazerolle: La maquette de la statue de Louis XIV par Jean Varin. In: BSHAF 1935, S.272-74, mit Abb.); auf der Standplatte trägt die Statuette das vor dem Brand eingeritzte Datum 1671.
- 259 Francastel 1926, S.159.
- 260 Siehe S.87-89.
- 261 Seligman 1968, S.295, Anm.14.
- 262 Vgl. François de Salverte: Les Ebenistes du XVIII^e siècle. Paris-Brüssel 1923, S.200/01 und Francis J.B. Watson: Wallace Collection Catalogues. Furniture. London 1956, S.204: Levasseur spezialisierte sich auf das Restaurieren und Kopieren von Boulle-Möbeln.
- 263 Kat. Watson 1956, S.XLVIII/XLIX.
- 264 Dank der Artikel von Réau und Seligman fand die Washingtoner Statuette - als authentische Arbeit Martin Desjardins' - Eingang in die kunsthistorische Literatur: siehe Herding 1970,

S.56; Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15, 1970, S.329/30 (Brigitte von Rützen-Kositzkau); Garms 1973, S.165; Gerhard Woeckel: Beiträge zu dem höfischen Werk des Bildhauers Johann Baptist Straub. In: Alte und moderne Kunst 142/43, 1975, S.33, Anm.21.

- 265 Nach Abschluß der vorliegenden Dissertation behandelte Kat. Middeldorf 1976, S.98/99 ausführlich die Washingtoner Statuette als Werk des 19. Jahrhunderts in einem Katalogtext, dem z.T. das von dem Verf. schriftlich übermittelte Material zugrunde lag (siehe auch meine vorausgehenden Äußerungen über die fragliche Authentizität des Statuetten-typus: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.363 und Seelig, Desjardins, S.161, Anm.2).
- 266 Auf eine vorsätzliche Fälschung läßt die sehr sorgfältige Ausführung der Signatur schließen, deren Form genau der Inschrift an der Büste des Edouard Colbert de Villacerf entspricht. Das gilt nicht nur für die Schreibung des Künstlernamens, sondern auch für die Fassung einzelner Buchstaben, wie z.B. des sich leicht nach rechts neigenden S. Auch die Ziffern der Jahreszahl halten sich an zeitgenössische Beispiele.
- 267 Verf. in Ausst.Kat. Grupello 1971, S.369/70, Nr.335.
- 268 Inv.Nr.A 2-1949; Gesamthöhe 126,6 cm; Höhe des Sockels 45,0 cm. Mr. Terence W.I.Hodgkinson, London, machte Herrn Prof.Ulrich Middeldorf und den Verfasser freundlicherweise auf die Skulptur aufmerksam. - Zu Louis Le Comte siehe Anm.316.
- 269 Im "Katalog der Kunstgegenstände, Gemälde, Marmor-Statuen, Bronze und Porzellan etc. aus dem von Herrn Commerzienrat Geo Ehni erworbenen berühmten Nachlaß" (Versteigerung Stuttgart, Albert Duss, 1.Okt.1888), S.73, Nr.1180/81 werden zwei Skulpturen "Louis XIV. Ganze Figur auf außerordentlich reichem Sockel" von Anton Hess und Philipp Perron von 1,32 m bzw. 1,25 m Höhe genannt; eine der beiden Skulpturen, mit dem Exemplar des Victoria & Albert Museums identisch, ist ohne Angabe des Künstlernamens abgebildet. Der Sockel entspricht, in einer reicheren Fassung, dem Piedestal der Statuette Ludwigs XV. von Anton Heinrich Hess (Ausst.Kat. Königl Ludwig II. und die Kunst, hrsg. von Michael Petzet. München, Residenz 1968, Nr.532, Abb.S.110); die Figur selbst aber stimmt stilistisch am ehesten mit den Arbeiten Franz Walkers überein (siehe Raub der Helena und Raub der Proserpina in Linderhof; vgl. Gerhard Hojer: Schloß Linderhof. Amtlicher Führer. München 1974, S.18).
- 270 Marius Vachon: La vie et l'oeuvre de Pierre Vaneau, sculpteur français du XVII^e siècle, et le monument de Jean Sobieski. Paris 1882, S.21-48 (mit phantastischen Rekonstruktionen eines Sobieski-Denkmales), Taf.nach S.26 und 28. Siehe auch unsere Anm.321.

- 271 Seelig, Guidi, 1972, S.103, Anm.79. Früher gehörte die Skulptur wohl dem Pariser Händler Schmidt (22 rue de Charonne); angeblich stammte sie aus der Dammlung des Duc de Nemours, Château d'Eu (frdl. briefl. Mitt. von Monsieur Francis Salet, Paris, 13.4.1973).
- 272 Seelig, Guidi, 1972, S.102/03, Anm.79, Abb.11.
- 273 Siehe Anm.314 und 397.
- 274 Jacquiott 1968, Bd.3, S.433/34, Taf.LXXXIII (dort irrtümlich als erste Skizze zu dem Denkmal der Place des Victoires angesehen).
- 275 Mauméné/d'Harcourt 1932, S.17 und Volk 1966, S.87, Anm.35.
- 276 Vgl. etwa die um 1690 entstandene Büste Ludwigs XIV. in Troyes (Francastel 1928, S.89, Nr.74, Abb.84).
- 277 Bereits zuvor findet sich das Motiv namentlich bei Herkules-Darstellungen, so bei dem von Johann Sadeler nach Friedrich Sustris vermutlich kurz vor 1595 gestochenen Huldigungsblatt für Herzog Maximilian I. von Bayern (Erwin Panofsky: Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Leipzig-Berlin 1930 [= Studien der Bibliothek Warburg Bd.18], S.117, Taf.XXV/XXVI, Abb.57 und 57a), auf das vermutlich Abraham Bosse bei seinem "Hercule François" unmittelbar zurückgriff (Eugène Bouvy: La gravure en France au XVII^e siècle. La gravure de portraits et d'allégories. Paris-Brüssel 1929, Taf.LXIII, Abb.97). Siehe ferner den 1540-42 wohl von Thoman Hering geschaffenen Tondo des Herkules über Antäus aus dem Reliefzyklus der Landshuter Stadtresidenz (zuletzt Wolfger A. Bulst: Der "Italienische Saal" der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungsprogramm. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F.26, 1975, S.141, Abb. 15), wie die Herkulesfigur auf einem von Giulio Romano entworfenen Fresko der "Sala di Costantino" (Tilman Buddensieg: Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 28, 1965, S.63/64, Abb.6c und 7a). Giulio Romano überträgt das Haltungsmotiv auch auf die antikische Herrscherstatue, die sich auf dem Kaminrelief im Salone seines Mantuaner Wohnhauses findet (Frederick Hartt: Giulio Romano. New Haven 1958, Bd.1, S.239-241 und Bd.2, Abb.495; vgl. Abb.500). Verschiedentlich begegnet das Motiv bei Darstellungen des Neptun (Bronzestatue des Tiziano Aspetti, ehem. Wien, Slg. C.Castiglioni: Leo Planiscig: Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921, S.565/66, Abb.623) oder auch bei Gestalten biblischer oder heiliger Ritter und Heerführer (Statue des Jonathan von Artus Quellinus d.J. in der Kathedrale zu Antwerpen [Hugo Kehrer: Über Artus Quellinus d.J. In: Belgische Kunstdenkmäler. München 1923, Bd.2, Abb.200]; siehe auch die in Anm.317 genannte Figur des Hl. Prokulus von Algardi). Wenngleich die Pose nicht fest an bestimmte Themen gebunden ist, so findet sie sich doch vornehmlich dort, wo es gilt, Kraft

und Energie zum Ausdruck zu bringen. Der außerordentlichen Verbreitung wegen können in unserem Text nur wenige charakteristische Beispiele des Typus genannt werden. Auf einige Werke machte bereits Jennifer Montagu aufmerksam (Hinweise auf G.Romano, G.L.Bernini und J.B.Tubi bei Seligman 1968, S.292). - Näher zu untersuchen wäre die Frage der Vorbildhaftigkeit antiker Kompositionen, die z.B. - freilich ohne spezifische Übereinstimmungen - das Motiv des auf die Hüfte gestützten Arms aufweisen (zur Rezeption in der Frührenaissance siehe Marvin Trachtenberg: An Antique Model for Donatello's Marble David. In: Art Bulletin 50, 1968, S.268/69).

- 278 Ragnar Josephson: Les maquettes du Bernin pour le Louvre. In: GBA 5.F.17, 1928/I, S.86/87, Abb.S.85; siehe auch Herdin 1970, S.48/49.
- 279 Léon Mirot: Le Bernin en France. In: Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 31, 1904, S.218, Anm.1.
- 280 Planiscig 1921 (wie Anm.277), S.399, Abb.420. Vgl. auch ein motivisch verwandtes Relief des Siegreichen David aus dem Leonardo-Umkreis (Adolfo Venturi: Storia dell'arte italiana. Bd.10/1, Mailand 1935, S.19, Anm.1, Abb.20).
- 281 Zur Nacktheroisierung siehe Donat de Chapeaurouge: Aktpor-träts des 16. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Berliner Museen 11, 1969, S.161-77.
- 282 Siehe die 1682 datierte Medaille Ludwigs XIV. von Massi-miliano Soldani (Lankheit 1962, S.120, Abb.160 und Ausst. Kat.Medici 1974, S.132/33, Nr.87) sowie die "Vase de la Paix" von J.-B.Tubi 1684 (Lami 1906, S.476) und das Relief von Philippe Bertrand an der Porte du Peyrou zu Montpellier von 1692 (Anm.679). - Vgl. auch die Herkulesfigur eines am 19. Juli 1674 in Versailles errichteten Bühnenaufbaus (Magne 1930, Abb.S.193), die unmittelbar den Reliefs Le Hongres ähnelt.
- 283 Landais 1961, Taf.D, Nr.7; Souchal 1973, S.77, Nr.165, Abb.170.
- 284 Zeichnung in Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (Kat.Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.8186), vor 1690 von Louis de Chastillon gestochen (Projets de fontaines pour Versailles. Paris o.J., Nr.5). Das Blatt zählt zu einer Folge Le Brunscher Entwürfe, die mit dem nach 1668 gefaßten Ent-schluß der Stadt Paris zusammenhängen, neue Brunnen anlegen zu lassen (Guillet de Saint-Georges: Charles Le Brun. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.28). Im Ausst.Kat. Le Brun 1963, Nr.148 ordnet Jennifer Montagu eines der Blätter der Serie in die siebziger Jahre ein. - Johann Bernhard Fischer von Erlach greift Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts den Entwurf des Apollo-Brunnens beim ersten Projekt für

Schloß Schönbrunn auf (Hans Sedlmayr: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien-München 1956, S.32, Abb.39).

- 285 Garms 1973, S.165 weist in seiner Studie, die Le Bruns Entwürfen für einen durch die Statue Ludwigs XIV. ausgezeichneten Pavillon gilt, auf die kompositionelle Übereinstimmung mit der hier zu Unrecht als authentische Arbeit angesehenen Washingtoner Statuette des Königs (Kat.Nr.LXXV/1) hin. Wenn gleich den Folgerungen des Autors nicht zugestimmt werden kann, so läßt sich die Beobachtung doch auf Desjardins' in Versailles befindliche Marmorstatue Ludwigs XIV. aus den Jahren 1679-81 übertragen, die verschiedene Gemeinsamkeiten mit der skizzenhaft angedeuteten Königsfigur einiger Zeichnungen der Gruppe aufweist (s. vor allem Garms 1973, Abb.8 und 11). Ein unmittelbarer Zusammenhang ist freilich nicht anzunehmen; eher sprechen die Übereinstimmungen für die starke Verbreitung des Motivs in den siebziger Jahren.
- 286 Zu der im Versailler Schloß befindlichen Figur siehe François Souchal: A Royal Statue, The Waddesdon "Apollo". In: Burlington Magazine 111, 1969, S.195.
- 287 Frida Schottmüller: Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Bd.1: Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Berlin ²1933 (= Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums), S.170, Nr.5563.
- 288 Vgl. auch eine Statue des Apollo in dem Schloß von Champ-de-Bataille (Georges G. Salmann: Château de Champ de Bataille. A Home of the Duc d'Harcourt. In: Connoisseur 170, 1969, S.205, Abb.3; dort als Orpheus beschrieben): die Figur des sich auf die Lyra stützenden Gottes nimmt exakt die Haltung der besprochenen Skulpturen ein; die Locken der Perücke fallen bis auf die Schultern herab.
- 289 Francastel 1930, S.121 und 123; Souchal 1977, Nr.8 (mit Abb.).
- 290 Baudoin Teil 2, 1643, S.78.
- 291 Vgl. den verwandten Fall einer im Hof der Pariser Ecole Nationale des Beaux-Arts befindlichen Marmorfigur der Minerva aus dem späten 17. Jahrhundert: der Gestalt, welche die hier behandelte Pose einnimmt, ist der auf Ludwig XIV. verweisende Schild mit dem Sonnenhaupt beigegeben.
- 292 Siehe aber eine Zeichnung in der Bibliothek des Institut de France in Paris (Ms.1021, fol.12: Blei und Feder in Braun, 27,1 x 21,4 cm), die eventuell als Entwurf zu einem Grabmal oder Katafalk des 1643 gestorbenen Louis XIII anzusehen ist; dort erhebt sich der Herrscher in der beschriebenen Pose über einem gestürzten Gegner.

- 293 Hieraus ergeben sich weitere Konnotationen. So zeigt eine Bronzestatuetten der Omphale aus dem späten 17. Jahrhundert (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr.Bro 50) das unmittelbar auf Herkules alludierende Motiv in sehr ausgeprägter Weise. - Im Bereich der Parodie ist auf Jean Le Pautres emblematisch geprägte Amor-Darstellungen zu verweisen (Paris, BN, Est., Ed 42 b): auf Bild 42 ist der mit der Linken auf das Joch, gleich wie auf einen Bogen, sich stützende Amorknabe in jener - hier besprochenen - Pose des Triumphators wiedergegeben, die ironisierend auf Bild 1 (Apollo als Sieger über den Drachen Python) Bezug zu nehmen scheint. - In der Rokokoskulptur verwendet vornehmlich Ferdinand Tietz - in charakteristischer Übersteigerung vor-geprägter Typen des barocken Repertoires - das Motiv äußerst differenziert: höfisch-elegant in der Sphäre herrscherlicher Repräsentation (Europa in der Gestalt Kaiser Josephs II., 1767/68 für Veitshöchheim; siehe Heinrich Kreisel: Der Rokokogarten zu Veitshöchheim. München 1953, S.61, Abb.40), derb-burlesk in der Göttertravestie (z.B.Mars, etwa bei dem 1760-64 für Seehof geschaffenen Exemplar: siehe Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Neuerwerbungen 1952-1965. Karlsruhe 1966, Nr.182, mit Nennung weiterer Tietz-Skulpturen des Themas).
- 294 Marianna Jenkins: The State Portrait. Its Origin and Evolution. New York 1947 (= Monographs on Archaeology and Fine Arts 3), S.29; Helmut Börsch-Supan im Ausst.Kat. Höfische Bildnisse des Spätbarock. Berlin, Schloß Charlottenburg 1966, S.8.
- 295 Siehe vor allem ein um 1673 entstandenes Gemälde Mignards, dessen Original offenbar verloren, das aber in Stichen überliefert ist wie auch in einer Gouachekopie des Pariser Musée Carnavalet (Bernard de Montgolfier: Paris du Règne d'Henri II à la Régence. In: Bulletin du Musée Carnavalet 23, 1970, H. 1/2, S.30, Abb.S.31). Siehe ferner Rigauds Porträt Ludwigs XIV. von 1701 im Louvre (Blunt 1957, S.232, Taf.191^B), das sowohl mit van Dycks Bildnis Karls I. von England auf der Jagd als auch mit de Champaignes Porträt Ludwigs XIII. nach der Einnahme von La Rochelle zusammenhängt (Werner Weisbach: Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft. Berlin 1932, Abb.87; zur Frage der Posen siehe ebd. S.246-48 und 288/89 sowie Blunt 1957, S.232). Freilich stimmt das Haltungsmotiv der drei zuletzt genannten Werke nur in allgemeiner Weise mit der besprochenen Formulierung überein. Zugleich ist festzuhalten, daß die namentlich in der barocken Porträtkunst begegnende Geste des abgewinkelten Arms, mit der auf die Hüfte gestützten Hand, zum Repertoire der sorgfältig einstudierten Gebärden der Standespersonen zählt (Willy Flemming: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks. Konstanz 1960 [= Handbuch der Kulturgeschichte Abt.1, Bd.6], S.22; siehe jetzt auch die ausführlichere Darstellung bei Veit Loers: Rokokoplastik und Dekorationssysteme. Aspekte der süddeut-

schen Kunst und des ästhetischen Bewußtseins im 18. Jahrhundert. München-Zürich 1976 [= Münchner Kunsthistorische Abhandlungen Bd.8], S.84 ff.).

- 296 Siehe z.B. den in Berlin-Dahlem befindlichen Wachsbozzetto einer posthumen Bronzestatuette Karls V. von Franz Aspruck (Peter Metz: Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. München 1966, S.127, Nr.756).
- 297 Als Vorläufer kann nur Giambolognas Entwurf zu der Statue des Augustus für eine 1589 auf dem Florentiner Ponte S. Trinità errichtete Festdekoration genannt werden (Stich aus Raffael Gualterotti bei Friedrich Kriegbaum: Hans Reichle. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 41 [= N.F.5], 1931, S.216, Abb.235; siehe jetzt auch Bush 1967/1976, S.198, Abb.189).
- 298 Für nähere Nachweise zu dem Abschnitt siehe Seelig 1971, S.51-59 und ders.: Das Bildnis in der Barockskulptur Norddeutschlands. In: Ausst.Kat. Barockskulptur in Norddeutschland. 1977, S.63-91.
- 299 Boislisle 1888, S.239-43; Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.63-68, Nr.45, Taf.76-79. Zur Dekoration siehe auch Girodie 1928, S.62-65.
- 300 Siehe Anm.333.
- 301 Steinmann 1917, S.345 und 372, Anm.56/59; siehe auch Courajod 1875, S.53, Anm.2.
- 302 Keller-Dorian 1920, Bd.1, Taf.76. Siehe auch die das Standbild wiedergebende Medaille (Menestrier, Ausg.Paris 21693, S.69/70, Taf.25, Nr.CXXXVIII und Jacquot 1968, Bd.3, S.436, Anm.4, Taf.LXXXIV, 4-6).
- 303 Höhe (einschließlich Standplatte) ca.1,90 m; Standplatte: 11,0 x 83,0 x 63,5 cm. Aus dem Schloß von Vernie (Sarthe).
- 304 Luc Benoist: Antoine Coysevox. Paris 1930, S.89 spricht von einem "geste d'accueil et de pardon"; er bezieht sich hier offensichtlich auf den jetzigen Zustand der Skulptur. Die Gebärde ist keinesfalls als Adlocutio zu verstehen, bei der die Hand stärker erhoben ist, wie z.B. beim Marc Aurel (Knauer 1968, S.20). Eher handelt es sich um die von der gesenkten Rechten vollzogene Geste der Pacificatio (Becker 1971, S.82/83 und Regina Seelig-Teuwen: Studien zu Barthélemy Prieur. Diss.phil. München 1973, Masch.-Ms. S.268/69.
- 305 Volk 1966, S.67.
- 306 Heinrich Brauer und Rudolf Wittkower: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini. Berlin 1931 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 9), S.157-60, Taf.114.

- 307 Antonio Muñoz: La scultura barocca a Roma. IV: Le statue onorarie. In: Rassegna d'Arte 17, 1917, S.147, Abb.S.141; Fritz Dworschak: Der Medailleur Johann Bernhard Fischer von Erlach. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 44 (= N.F.8), 1934, S.235, Abb.158; Sedlmayr 1956 (wie Anm.284), Abb.269; Wittkower 1965, S.210.
- 308 Seelig, S.189, Anm.150. - Annähernd die gleiche Haltung zeigt auch Coysevox' Statue Karls d.Gr., die wohl 1695 in Auftrag gegeben, aber erst 1700-1706 ausgeführt wurde (Keller-Dorian 1920, Bd.2, S.43/44, Nr.71, Taf.112); s.S.508.
- 309 Siehe die von Garms 1973 veröffentlichten Zeichnungen (vgl. Anm.285).
- 310 Siehe Anm.258.
- 311 Der Auffassung Warins und Coysevox' entspricht auch die um 1692/93 von François Girardon geschaffene oder wenigstens konzipierte Bronzestatue Ludwigs XIV. auf dem 1775 zerstörten Triumphbogen zu Tours, den eine Zeichnung der Sammlung Gaignières Nr.5286 wiedergibt (Paris, BN, Est., Va 71, Rd.II). Siehe Boislisle 1888, S.237/38; Louis de Grandmaison: L'Arc de triomphe érigé à Tours en l'honneur de Louis XIV (1688-1693). In: RSBAD 26, 1902, S.175-89, Taf.XVI-XVIII; Francastel 1928, S.57 und 86, Nr.69; Stopfel 1964, S.63/64, Abb.57a.
- 312 Siehe die ehemals in der Berliner Akademie der Künste befindliche Marmorstatue Friedrichs III., deren Gipsmodell früher dem Hohenzollernmuseum gehörte (Seelig 1971, S.54 und 58, Anm.15/16). Die Drapierung des Mantels und das Motiv des aufgestützten Stabes erinnern eher an Coysevox' Grand Condé als an dessen Louis XIV. Vgl. auch die von Joseph Wilton um 1766 geschaffene Marmorfigur König Georgs II. von England in Cambridge (J.W.Goodison: Catalogue of Cambridge Portraits. I. The University Collection. Cambridge 1955, S.27/28, Nr.31, Taf.IX), die augenscheinlich das Stützmotiv des Armes übernimmt und wohl die Dekoration der Rüstung variiert.
- 313 Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.114; Expilly Bd.5, 1768, S.728; Boislisle 1888, S.235/36. Der Kopf des Terrakottamodells der 1792 zerstörten Statue befindet sich im Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest zu Poitiers (Bélisaire Ledain: Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Catalogue de la Galerie lapidaire. Poitiers 1884, S.85, Nr.906). Das Aussehen der Statue ist wohl am getreuesten durch den Stich von Jean Doliver überliefert (Kat. Weigert Bd.3, 1954, S.452, Nr.93). Die Zeichnungen der Slg. Gaignières von 1699 (Paris, BN, Est., Va 412) sind dagegen recht grob und ungenau.
- 314 Boislisle 1888, S.250; Alfred de Champeaux: Exposition de l'art français sous Louis XIV et Louis XV à l'Hôtel de

Chimay. In: GBA 2.F.38, 1888/II, S.38/39; Versteigerung Slg. M^{me} d'Yvon. Paris, Galerie Georges Petit, 30.5.-4.6. 1893, S.45, Nr.172 (Höhe 80 cm, mit Sockel 92 cm. Als Datum der Signatur wird hier das Jahr 1690 angegeben, während die übrige Literatur stets von 1692 spricht). Ursprünglich befand sich die Statuette im Versailler Gardemeuble der Königlichen Sammlungen; dort wird sie erwähnt im Inventar von 1707 (Paris, AN, 01 1976^A, S.48/49: "fait par Gobert") wie in einem undatierten Inventar (Paris, AN, 01 1977^B): "Versailles. Gardemeuble. Une petite figure en pied représentant Louis Quatorze vêtu à la Romaine ayant la main gauche appuyé sur la hanche et l'autre appuyé sur un livre posé sur une colonne entortillé de branches de palmes, sous les pieds est une harpie avec des livres représentant l'hérésie, de deux pieds de proportion six pouces au-dessus de la plinthe au-dessus de la terrasse" (vgl. auch Anm.397). - Der Vorname Goberts ist nicht sicher bekannt. Im Gegensatz zu den meisten französischen Bildhauern der Zeit signierte und datierte Gobert seine Werke auffallend oft, aber stets nur mit dem Nachnamen oder dessen Abkürzung (siehe außer der Marmorstatuette der Slg. d'Yvon und den Reiterbronzen [zuletzt Seelig in Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.143, Nr.331] auch ein marmornes Reliefporträt Ludwigs XIV. von 55 cm Höhe, das die Signatur "Go, 1682" zeigt [Pierre Quarré: Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures. Dijon 1960, S.36, Nr.184]). Eventuell könnte der hier behandelte Bildhauer den Vornamen Jean-Baptiste tragen, da sich im Kupferstichkabinett des Stockholmer Nationalmuseums - unter einer Folge von Blättern des 18. Jahrhunderts, welche Skulpturen des Versailler Parks wiedergeben - auch eine Zeichnung des Schleifers (THC 3757) befindet, die mit der Aufschrift "J.B. Gobert" versehen ist.

- 315 Siehe den von Boislisle 1888, S.258 erwähnten Stich, den Nicolas Chevalier nach dem Entwurf von René Charpentier ausführte (ein Exemplar in Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault, Bd.1158, fol.198); für Poultier vgl. jetzt François Souchal: Jean-Baptiste Poultier (1653-1719). Nouvelles sculptures. In: BSHAF 1975, S.157-169. - Zu erwähnen ist ferner eine 40,65 cm hohe Bronzestatue Ludwigs XIV. (Verst. London, Sotheby's, 16. Mai 1968, S.62, Nr.112, mit Abb.), die sich der Gesamterscheinung nach am ehesten mit Poultiers Skulptur vergleichen läßt, motivisch aber Desjardins' Marmorstatue insofern noch näher steht, als hier der König gleichfalls in der gesenkten Rechten den Kommandostab hält. Auf Grund von Physiognomie und Haartracht ist die Bronze um 1700 anzusetzen.
- 316 Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.115 und Brice ³1968, Bd.1, S.205 (die dort von Brice erstmals gegebene Beschreibung des Hauses von Charles du Bois-Guérin, die auch die Statue erwähnt, ist in der 5. Aufl. von 1706 nicht mehr enthalten) sowie Boislisle 1888, S.256/57. Nach der Angabe der Le Comte-Biographie von Lépicié (AAF 3, 1853-55, S.74; siehe auch AAF 4, 1855/56, S.347/48, Anm.1) vermachte

du Bois-Guérin die Statue dem König testamentarisch. 1707 befand sich die Statue - nach Auskunft des Inventars der königlichen Sammlung¹ - in der "Galérie des Antiques" des Louvre (Paris, AN, O¹ 1976, S.35/36): "Un groupe de marbre représentant le Roy en pied vêtu d'une cotte d'armes à la Romaine avec un grand manteau dont les bords sont ornez de fleurs de lys et de palmes; il tient de la main droite un bâton de commandement qu'il appuye sur sa cuisse, et porte le bras gauche sur sa hanche, sous ses pieds est l'hérésie abbatue s'arrachant les cheveux de la teste, et tenant un masque de la main droite pour désigner le mensonge, le Roy pose le pied droit sur la teste de l'hérésie, et sous le pied gauche un livre ouvert duquel sortent des serpens pour marquer le venin de l'hérésie, ce groupe est de sept pieds huit pouces de haut compris la plinte et a été fait par le Comte." Später gelangte sie in das Schloß von Harcourt (Calvados). Ein beschädigter Marmorkopf Ludwigs XIV. in Champs-de-Bataille (Eure) ist - nach Aussage von Salmann 1969 (wie Anm.288), S.205 - als Fragment der Statue Le Comtes anzusehen (vgl. auch Maumené/d'Harcourt 1932, S.277, Nr.430). - Zum Aussehen des Standbildes siehe den nach der Zeichnung Louis Boullognes d.J. von Cornelis Vermeulen ausgeführten Stich (nach Paul Lafond: De quelques portraits allégoriques de Louis XIV et de quelques oeuvres d'art relatives à la Révocation de l'Edit de Nantes. In: RSBAD 27, 1903, S.281-86; s.S.283/84, Taf.XXI. Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Qb 262, Coll. Hennin Bd.62, fol.9) und eine auf Veranlassung du Bois-Guérins geprägte Medaille von Jean Mauger (Menestrier, Ausg. Paris 2 1693, Taf.26, Nr.CXLII und Jacquot 1968, Bd.3, S.436, Anm.4, Taf.LXXXIV, 3). Vgl. ferner ein hochovales Elfenbeinmedaillon im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale (Tardy: Les Ivoires. Paris 1966, Abb. S.102).

- 317 Eng verwandt ist Alessandro Algardis Statue des Hl. Prokulus in Santa Maria della Vita zu Bologna, die in der vorrömischen Zeit - d.h. vor 1625 - entstand (Burlington Magazine 111, 1969, S.220/21, Abb.54). Später folgt die 1714 datierte Porträtstatue des Duc de Villars (Seelig 1976, S.189, Anm.152) exakt demselben Schema.
- 318 Boislisle 1888, S.258 (ein Exemplar des Stiches in Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault, Bd.1237, fol.66).
- 319 Die 1937 in Versailles ausgestellte Statuette (Ausst.Kat. Deux Siècles 1937, S.37, Nr.51) von 50,8 cm Höhe ist wohl mit der 1960 in Paris gezeigten Bronze identisch (Ausst. Kat. Louis XIV 1960, S.144, Nr.733). Zwei weitere Exemplare in Pariser Privatsammlungen (siehe Faniel 1958, S.65, Abb. 1 sowie eine nicht veröffentlichte Statuette, deren Photos ich der Freundlichkeit von Mme Françoise de la Moureyre, Paris, verdanke).
- 320 Siehe in diesem Zusammenhang auch die bereits auf S.83/84 erwähnten niederländischen Beispiele.

- 321 Siehe vor allem Paul Vitry: Trois bas-reliefs de Pierre Vaneau. In: Bulletin des Musées de France 2, 1930, S.163-67; ders.: Monuments élevés en France à la gloire de Jean Sobieski. In: La France et la Pologne dans leurs relations artistiques 1, 1938, Heft 1, S.5-71; TH-B 34, 1940, S.95, s.v. Pierre Vaneau; Ewald Behrens: Neue Beiträge zur Schlüter-Forschung. In: Kunst im Osten und Norden Lfg.16, 1955, S.5-8; siehe auch unsere Anm.270. Die Holzfigur des polnischen Königs, 1938 im Besitz von Madame de Chazelle (Schloß Brassac) genannt, befand sich kürzlich im Kunsthandel in Carati Brianza bei Mailand.
- 322 Zur Nachfolge des Versailler Marmorstandbildes von Desjardins zählt - außer der 1686 von Bartholomäus Eggers geschaffenen Marmorskulptur des Landgrafen Karl (Seelig 1971, S.53, Abb.189) - wohl auch die von Grinling Gibbons gefertigte Bronzestatue Karls II. von England im Royal Hospital zu Chelsea, deren genaue Entstehungszeit umstritten ist; doch besitzt die Datierung in den Beginn der achtziger Jahre (Rupert Gunnis: Dictionary of British Sculptors 1660-1851. London 1968, S.169 schlägt das Datum 1682 vor) größere Wahrscheinlichkeit als die in das Jahr 1676 (David Green: Grinling Gibbons. London 1964, S.57, Abb.58). Speziell zu der Verbindung mit Desjardins siehe Whinney 1964, S.55 und Seelig 1971, S.53; auf den Zusammenhang machte bereits Menzhausen 1963, S.29 aufmerksam, der als erster Autor einige in der Nachfolge der Versailler Marmorfigur stehende Statuen nannte.
- 323 Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault, Bd.1234, fol.112: 34,6 x 21,4 cm; Blei, Feder in Schwarz, braun laviert. Das Datum 1637 muß sich nicht zwingend auf die Entstehungszeit der Statue beziehen.
- 324 Paris, Musée du Louvre; Kat.Vitry 1922, Teil 2, S.59, Nr. 1331-34; Le Maire 1685, Bd.3, S.402-406; Guillet de Saint-Georges: Simon Guillain. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.184-94, speziell S.187-89; Sauval, Ausg.1750, Bd.1, S.224/25; Patte 1765, S.99; Jules Cousin: Le Pont au Change. In: GBA 8, 1860/II, S.151-63; Kat.Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.140-142. Siehe auch das Modell, das auf dem von Noël-Nicolas Coppel gemalten Porträt Simon Guillains wiedergegeben ist (Kat.Soulié Teil 3, 1881, S.133, Nr.3403; Fontaine 1910, S.58, Abb.nach S.XVI), sowie den Stich von Mévisset (12,95 x 7,5 cm; ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 221b). - Siehe auch Anm.393.
- 325 Geoffrey Webb: Notes on Hubert Le Sueur. In: Burlington Magazine 52, 1928, S.10-16 und 81-88, Taf.IA und IIA/B.
- 326 "A la Romaine" war auch - nach Jacques Wilhelm (Deux nouvelles peintures de Claude Vignon. In: BSHAF 1965, S.103) - die von Nicolas Guillain geschaffene Statue

Ludwigs XIII. an der Maison des Juges-Consuls in Paris (siehe auch Brice ²1687, Bd.1, S.130₃ und Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, 1757, S.218 sowie die in Anm.393 genannte handschriftliche Vita Simon Guillains, in der es auf S.15 heißt: "La statue en pied de Louis XIII ... est de pierre et de petite manière, le prince est représenté avec des lions scumis à ses pieds pour faire allusion aux avantages qu'il avoit remporté sur l'Espagne."

- 327 Patte 1765, S.97-99; Steinmann 1917, S.340-43, Taf.51; M.-E. Sainte Beuve: Deux marchés pour le piédestal de la statue élevée par Richelieu à Louis XIII sur la Place Royale. In: BSHAF 1929, S.146-50; Dahl 1935, S.54/55; Pierre Chaleix: L'Activité de Pierre II Biard. In: BSHAF 1973, S.96/97, 109-13; Ausst.Kat.Bouchardon 1973, Nr.36; vgl. Anm.169.
- 328 Dahl 1935, S.54.
- 329 Siehe Anm.169.
- 330 Herding 1970, S.185.
- 331 Stopfel 1964, S.44. Für die geplante Reiterstatue siehe außer dem Stich Le Clercs auch das Titelblatt der von Claude Perrault edierten Vitruvsausgabe "Les dix livres d'architecture de Vitruve", Paris 1673 (Stopfel 1964, Abb.25a).
- 332 Die Fassung "à l'antique" - wohl am ehesten dem 1685 in Rueil errichteten Reiterdenkmal entsprechend (siehe Gardes, Monument, 1975, S.92; vgl. Anm.170) - wird durch das 1695 datierte Exemplar des Münchner Residenzmuseums vertreten (siehe zuletzt Verf. in Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.143, Nr.331). Den Modus "à la moderne" zeigen die 1689 geschaffene Statuette in der Kopenhagener Kunstakademie und die nah verwandte Bronze in Fontainebleau, die - wie mehrfach angedeutet, aber niemals verifiziert wurde - aus dem Versailler Schloß stammt: siehe das Inventar der Kgl. Skulpturensammlung von 1707 (Paris, AN, 011976A, S.861): "Versailles, Cabinet des Medailles ... une statue équestre de bronze représentant le Roy à cheval, ayant une écharpe avec une cotte d'armes par-dessus un habit à la françoise, il est boté et a les mains gantées, avec des pistolets à l'arçon de sa selle, le cheval se cabre sur un rocher (die Höhe beträgt 2 pieds und 7 pouces) et a été fait par Gobert"; vgl. ferner ein undatiertes Inventar des 18. Jahrhunderts (Paris, AN, 011977^B, fol.14^V/15^F: "... Il porte sur une terrasse et un pied d'estal de bois noircy") und ein weiteres Inventar von 1729 (Paris, AN, 013334, fol.279^V, Nr.308: "... sur une terrasse de bois peint en couleur de bronze"). Demnach erhob sich die Statuette ursprünglich über einer bronzefarben gefaßten "terrasse", die wohl als Felsstück oder vielleicht als Terrainstandplatte zu verstehen ist. Im Bronzen-Inventar von 1788 (Paris, AN, 013370, fol.4^V/5^R, neue Nr.42, alte Nr.308) wird die Skulptur fälschlich als Darstellung des Grand Dauphin bei der Belagerung

von Philippsburg bezeichnet ("Statue équestre du Grand Dauphin, au siège de Philippsbourg ... on avait mal-à-propos désigné cette statue comme étant de Louis XIV, ouvrage très beau"). Das Inventar von Bion/Christin/Delattre 1791, Teil 2, S.225, Nr.308 griff die alte Bestimmung als Statuette Ludwigs XIV. auf; dort wird außer der "terrasse de bois peint couleur de bronze" auch der Sockel beschrieben: "le tout sur un socle de bois noirci, chantourné par devant et par derrière, haut de dix pouces, très beau bronze moderne, estimé quatre mil livres". Demnach war der 27 cm hohe Holzsockel auf den Schmalseiten ausgebuchtet. Unter der Restauration fand die Statuette eventuell im Louvre Aufstellung, da sie möglicherweise mit folgender Bronze identisch sein könnte, die Courajod 1894, S.69 erwähnt ("Description des cuivres de la sculpture française des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles exposés dans les salles de la Galerie d'Angoulême" von 1824): "53. Statue équestre de Louis XIV (Je crois que ce numéro désignait une statuette de Louis XIV représenté à cheval au galop, et qui venait de l'ancien garde-meuble. Aujourd'hui en magasin)." Später wurde die Statuette im Chambre du Roi des Schlosses von Maisons-Lafitte ausgestellt (Vitry 1928, S.165); erst kürzlich gelangte sie nach Fontainebleau. Die bronzefarbene "terrasse" und der Holzsockel sind verloren.

333 Bestellt am 27. März 1653, enthüllt am 23. Juni 1654. Ehemals im Pariser Hôtel de Ville aufgestellt; jetzt im Musée Condé zu Chantilly: Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.120/21; Patte 1765, S.104, Anm.a; Boislisle 1888, S.238/39 und 243; Brinckmann 1919, S.324/25; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.669/70, Abb.449; Maumené/d'Harcourt 1932, S.183/184, Nr.273; Hautecoeur 1953, S.7, Abb. nach S.10; zuletzt Marie-Thérèse Forest: Gilles Guérin et les Commandes royales. In: Puget et son temps. Actes du colloque tenu à l'Université de Provence les 15, 16 et 17 octobre 1971. Aix-en-Provence 1972 (= Provence Historique 22, H.88), S.145/46; siehe auch Anm.395.

334 Zu den antiken Panzerstatuen siehe u.a. Anton Hekler: Beiträge zur Geschichte der antiken Panzerstatue. In: Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien 19/20, 1919, S.190-241; Gioacchino Mancini: Le statue loricate imperiali. In: Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 50, 1923, S.151-204; Johannes Sievekink: Eine römische Panzerstatue in der Münchner Glyptothek. Berlin 1931 (= 31. Berliner Winckelmannsprogramm); Friedrich Wilhelm Goethert: Ein Panzertorso in Beirut. In: Berytus 2, 1935, S.135-38; Cornelius C.Vermeule: Hellenistic and Roman Cuirassed Statues. In: Berytus 13, 1959, 60, S.3-82 sowie ebd.15, 1964, S.95-110; 16, 1966, S.49-59; 23, 1974, S.5-26; zuletzt Klaus Stemmer: Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen. Berlin 1978 (= Deutsches Archäologisches Institut, Archäologische Forschungen Bd.4), mit Hinweisen zur Terminologie S.2, Anm.11.

- 335 Siehe z.B. Simone Moschinos Standbild des Alessandro Farnese (siehe S.110) und die 1604-06 von Girolamo Campagna geschaffene Marmorstatue des Federigo da Montefeltre im Herzoglichen Palast zu Urbino (Wladimir Timofiewitsch: Girolamo Campagna. München 1972, S.209 und 281-84, Kat.Nr. 26, Abb.91). Generell zur Verwendung des antiken Panzers siehe u.a. Henri van de Waal: Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie. Den Haag 1952, Bd.1, S.112-118.
- 336 Charles Daremberg und Edmond Saglio: Dictionnaire des antiquités grecques et romaines Bd.3/2, Paris 1904, S.1315/16, Abb.4554/55; Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft Bd.13/2, Stuttgart 1927, Sp.1446.
- 337 Für das Motiv der Greifen zuseiten eines Kandelabers siehe u.a. die Statue des "Iulius Caesar in Capitolio" bei François Perrier: Segmenta nobilium signorum et statuarum ... Rom 1638, Abb.9 (auch bei Maffei/Rossi 1704, Taf.XV und Montfaucon Bd.4/1, 1719, Taf.II, 1).
- 338 Hekler 1919 (wie Anm.334), S.241; zu dem Motiv der Greifen bei Panzerstatuen siehe auch Vermeule 1959/60 (wie Anm.334), S.6, 22 und 30 sowie George M. Hanfmann, Cornelius Vermeule u.a.: A New Trajan. In: American Journal of Archeology 61, 1957, S.223-253; s. S.234 (Vermeule).
- 339 Hekler 1919 (wie Anm.334), S.208.
- 340 Siehe Anm.845 und 884.
- 341 Callisen 1941, S.135/36.
- 342 Auf eine Untersuchung der vielfältigen Aspekte der Kostümfrage außerhalb Frankreichs wird hier verzichtet.
- 343 Zum französischen "Romgedanken" siehe Ernst Robert Curtius: Die französische Kultur. Eine Einführung. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1930, S.7-9, 12/13 und 178; Walter Rehm: Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 22, 1934, S.82-84 und 222-25; Hans Fegers: Das politische Bewußtsein in der französischen Kunstlehre des 17. Jahrhunderts. Diss.phil.Heidelberg 1937, Teilabdruck Mayenne 1943 (= Deutschland - Frankreich 1, H.4); S.26-29; Kunoth 1956, S.222-24.
- 344 Zu dem in der politischen Literatur erhobenen Anspruch siehe u.a. ausführlich Aubery 1667, S.107-38: "La Monarchie des François a succédé à celle des Romains".
- 345 Zur Kostümdiskussion des 17. Jahrhunderts siehe auch Fegers 1943 (wie Anm.342), S.29 und Johannes Dobai: Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England. Bd.1, Bern

1974, S.713. Bislang wurde freilich eher die der Kostümfrage geltende Debatte des späteren 18. Jahrhunderts gewürdigt (siehe zuletzt u.a. Hanna Hohl: Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik. In: Ausst.Kat. Johann Tobias Sergel 1740-1814. Hamburg, Kunsthalle 1975, S.58-71).

- 346 A. Félibien, Entretiens, Teil 3, 1679, S.178/79; Fr. Blondel, Cours, Teil 2, 1683, S.168.
- 347 de Cordemoy 1714, S.132.
- 348 Siehe Rosenthal 1942, S.42 ff.
- 349 Fr. Blondel, Cours, Teil 2, 1683, S.168.
- 350 A. Félibien, Entretiens, Teil 3, 1679, S.181. Zum Argument der "Majesté" siehe auch Fr. Blondel, Cours, Teil 2, 1683, S.168.
- 351 Fr. Blondel; Cours, Teil 2, 1683, S.167.
- 352 Fr. Blondel, Cours, Teil 2, S.169; siehe auch Kunoth 1956, S.123.
- 353 A. Félibien, Entretiens, Teil 3, 1679, S.183.
- 354 de Cordemoy 1714, S.131/32.
- 355 Fr. Blondel, Cours, Teil 2, 1683, S.173.
- 356 Regnier-Desmarais 1686, S.14; nahezu wörtlich übernommen um 1700 von Isaac de Bourges: Description des monuments de Paris, hrsg. von Abbé Valentin Dufour. Paris 1878, S.38.
- 358 Siehe vor allem Schramm ²1960, Bd.1, S.159-162 und Pinoteau 1956, S.17-20. Vgl. die Abbildungen der einzelnen Teile des Gewandes, die bei der Krönung Ludwigs XIV. 1654 Verwendung fanden, in Dom Michel Félibien: Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Denys en France. Paris 1706, Taf. V bei S.544. Siehe auch die ausführlichen Beschreibungen der Krönung Ludwigs XIII., mit genauen Angaben zu den Gewandstücken und ihrer Verwendung, bei Godefroy 1649, Bd.1, S.52-76.
- 359 Siehe Guillet de Saint-Georges: Henri Testelin. Discours sur le portrait du roi. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.232/233: über die Darstellung des Krönungsornates in der Malerei.
- 360 Auf Le Bruns Gemälde der Auferstehung Christi in Lyon kniet Ludwig XIV. in dem über den Harnisch gebreiteten Krönungsmantel (Ausst.Kat. Le Brun 1963, Nr.33).
- 361 Siehe einen 1662 datierten Stich von Pierre Daret, der Ludwig XIV. über verschiedenen Lastern zeigt (Kat. Weigert Bd.3, 1954, S.304, Nr.417).

- 362 Der Krönungsmantel wurde im Sommer 1682 - auf Grund einer am 25. Juni des Jahres erteilten Genehmigung - aus dem Schatz von Saint-Denis an Desjardins für drei Monate ausgeliehen (Boislisle 1888, S.39: Paris, AN, K 12o, pièce 5). Auch noch unter Ludwig XV. stellte man die Krönungsgewänder den Künstlern zur Verfügung (Maumené/d'Harcourt 1932, S.296 und 319). Im übrigen trägt Desjardins' Herrscher den Krönungsmantel ganz so, wie er auch auf den Gemälden dargestellt wird (siehe das Porträt des etwa zehnjährigen Louis XIV in Versailles M.V.3475 von Henri Testelin: Maumené/d'Harcourt 1932, S.28/29, Nr.2o).
- 363 Siehe Guillet de Saint-Georges: Henri Testelin. Discours sur le portrait du roi. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.233 .
- 364 Siehe Schramm ²1960, Bd.1, S.2o5-213.
- 365 Siehe Schramm ²1960, Bd.1, S.2o5. Das "Karlsschwert" findet sich dagegen bei Antoine Coysevox' 1699-1714 gefertigter Marmorfigur des knienden Louis XIV im Chor von Notre-Dame zu Paris, die zum Ensemble des "Voeu de Louis XIII" gehört (Maumené/d'Harcourt 1932, S.89/9o, Nr.116).
- 366 Zum folgenden siehe vor allem Schramm ²1960, Bd.1, speziell S.145-5o.
- 367 Bloch 1924, passim und Schramm ²1960, Bd.1, S.151-55.
- 368 Siehe zusammenfassend Schramm ²1960, S.155-162.
- 369 Schramm ²1960, Bd.1, S.157/58 und 238/39.
- 37o Schramm ²1960, Bd.1, S.252/53.
- 371 Bloch 1924, S.349: nach Guillaume Du Peyrat: Histoire ecclésiastique de la Cour. Paris 1645, S.728.
- 372 Schramm ²1960, Bd.1, S.161. Das Phänomen ist natürlich nicht auf Frankreich beschränkt; zu dem vom Kaiser getragenen Ornat und dessen Angleichung an die geistlichen Gewänder siehe Percy Ernst Schramm und Florentine Mütherich: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München 1962 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München Bd.2), S.48/49.
- 373 Godefroy 1649, Bd.1, S.66. Für die häufig begegnende Gleichsetzung siehe z.B. auch Bloch 1924, S.349, Anm.4.
- 374 Claude Villette: Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'église catholique ... ensemble les raisons des cérémonies du sacre de nos roys de France et les douze marques uniques de leur royauté céleste par dessous tous les roys du monde. Ausgabe Rouen 1638, S.169 (zitiert von Pino-teau 1956, S.18/19).

- 375 Schramm ²1960, Bd.1, S.162.
- 376 Schramm ²1960, Bd.1, S.214/15 und 239/40 sowie Bd.2, S.23/24.
- 377 Jean du Pange: Le roi très chrétien. Paris 1949, u.a. S. 30-36 und Schramm ²1960, Bd.1, S.241-42 und 253.
- 378 Siehe die Titel der publizistischen Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts und deren Charakterisierung bei Bloch 1924, S.344-60.
- 379 Siehe S.130-39 und Kat.Nr.XLV/79.
- 380 Percy Ernst Schramm: Die Krönung im katalonisch-aragonesischen Reich. In: Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics. Barcelona 1936, Bd.3, S.594/95; Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.9, 1892, S.335 und S.235: "Depuis les Rois Catholiques, aucun roi d'Espagne n'a été couronné, aucun n'a porté d'habit royal ni particulier en aucune occasion.."
- 381 Sinngemäß übersetzt nach Dreyss 1860, Bd.2, S.449/50: "...un couronnement solennel, comme le sacre, qui encore qu'il ne nous donne pas la royauté la déclare au peuple et la rend en nous plus auguste, plus inviolable et plus sainte".
- 382 Lemée 1688, S.127/28; Lemées Äußerung stellt die Paraphrase eines Satzes von Louis d'Orléans dar (Les Ouvertures des Parlements. Paris 1607, fol.24; zitiert von Funck-Brentano 1913, S.107).
- 383 Boislisle 1888, S.236/37; Fontaine 1914, S.232-37; Francastel 1928, S.55 und 84, Nr.61. Die Ausführung der Bronzestatue, die nach Fontaine 1914, S.236 - entgegen Boislisle 1888, S.236 - erst 1697 enthüllt wurde, übernahm der Bildhauer Marc Arcis.
- 384 Siehe jedoch eine Zeichnung des Dijoneser Bildhauers Jean Dubois in dessen Zeichnungsband des Cabinet des Dessins du Louvre (Inv.Nr. RF 6066, S.108: 44 x 28,5 cm; Blei, Feder in Dunkelbraun, Pinsel in hellem Braun und Grau): dort erhebt sich über Adler und Löwe die Freifigur des in das Krönungsgewand gekleideten Louis XIV, der mit "main de justice" und Lilienszepter versehen ist, über einem Kamin; freilich handelt es sich nicht um eine Denkmalstatue.
- 385 Siehe auch eine auf einem 1703 datierten Stich Avelines wiedergegebene Königsstatue über dem Portal des Jesuitenkollegs in Poitiers. Schon auf Grund der Monogramme A und L ist der Herrscher, der offensichtlich das Krönungsgewand mit der Krone trägt, als Louis XIII zu identifizieren (für die Bauten des Kollegs vgl. René Crozet: L'ancien collège des Jésuites de Poitiers, ses bâtiments, son mobilier. In: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest 3. F. 14,

1947, S.206-16 und ders.: La chapelle du collège des Jésuites de Poitiers. In: Congrès archéologique 109, 1951, S.64-70; die ehemals an der Fassade aufgestellte Königsfigur findet dort keine Erwähnung, doch wird unter den Malereien im Chor der Kapelle eine Darstellung Ludwigs d.Hl. mit den Zügen Ludwigs XIII. genannt).

386 Siehe Anm.324.

387 Keutner 1969, S.342, Abb.296, versteht den Gestus Ludwigs XIII., der mit der Linken auf den Boden deutet, als Hinweis auf die unter seiner Regierung erfolgte Erneuerung der Brücke.

388 Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.140.

389 Rudolf Oldenbourg: P.P.Rubens. 4.Auflage, Stuttgart-Berlin o.J. (= Klassiker der Kunst Bd.5), Abb.251.

390 v.Simson 1936, S.322, Abb.4; siehe auch Kat. Mann 1931, S.138, Nr. S 370 und Ausst.Kat. French Bronze 1968, Nr.11^b.

391 Diese Umschrift findet sich auf einer Medaille, die 1661 anlässlich der Geburt des Sohns Ludwigs XIV. und der Maria-Gheresia geprägt wurde (Ausst.Kat.Médaille Louis XIV 1970, S.143, Nr.213).

392 Godefroy 1649, Bd.1, S.593; zum Mantel der französischen Königin siehe auch Pinoteau 1956, S.19.

393 Paris, Ecole Nationale des Beaux-Arts; Bibliothèque (Kat. Bengy-Puyvallée 1908, Nr.13 ["Vie de Simon Guillain sculpteur lue le 7 février 1750"], S.7/8: "... il faut convenir que Guillain ne devoit pas conserver à ce prince les attributs de Dauphin, puis qu'il lui fait tenir un sceptre et qu'il l'a revêtu du manteau royal, parce qu'il étoit en effet monté sur le trône avant que le monument fut terminé". Die im Text verwandte Biographie Guillet de Saint-Georges' (Ausc.Dussieux 1854, Bd.1, S.184-94) enthält gerade diesen wichtigen Passus nicht.

394 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Wahl des Krönungsgewandes überraschendes Lob zuteil, das sich namentlich aus der Wertschätzung eines durch friedliche Züge geprägten Herrscherbildes erklärt (vgl. Jacques de Caso: Sculpture et Monument dans l'art français à l'époque néo-classique. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Berlin 1967, Bd.1, S.191), wie schon die Äußerung von Blondel/Patte, Cours d'architecture, Bd.2, 1771, S.259 über die Place des Victoires erweist. Pointierter schreibt Charles-François abbé de Lubersac de Livron (Discours sur les monuments de tous les âges et de tous les peuples connus. Paris 1775, S.II): "... la licence qu'il (d.h. der Herzog von La Feuillade) prenoit d'habiller

le Monarque dans le vrai costume des Rois françois étoit un pas du génie & du goût dans la carrière des arts ...". Dem schließt sich A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.106 fast wörtlich an: "On remarque l'heureuse licence qu'a prise l'artiste d'habiller le monarque suivant le costume des rois de France, licence qui est un pas du génie dans la carrière des arts." Wilhelm Gottlieb Becker (Vom Costume an Denkmälern. Leipzig 1776, S.46; vgl. auch S.28 und 63) erkennt durchaus die Bedeutung des Krönungshabits und läßt dem Gedanken selbst Lob zuteil werden, tadelt aber die spezifische, der Bildhauerei wenig günstige Ausformung: "Sie (d.h. die Königsgestalt der Place des Victoires) ist mehr eine zum Bal en Masque geschickte Figur, als die Figur eines Candidaten des Siegeskranzes."

- 395 Auf eine Untersuchung des Standbildtypus selbst (vgl. jetzt Bush 1967/76, S.197 ff.) wird hier verzichtet, zumal sich keine spezifischen Vorbilder für die Ikonographie der Überwindung des Gegners nachweisen lassen (vgl. auch Anm.408). So besteht - der Form wie der Bedeutung nach - kein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Antwerpener Denkmal des Herzogs von Alba (vgl. Becker 1971, S.77, Anm.3), das einer anderen Kategorie zuzurechnen ist: der des auf die unmittelbare Demütigung des besiegten Feindes zielenden, gleichsam vor dessen Augen am Ort selbst errichteten Schandmonuments (siehe Lemée 1688, S.228, 294/95, 457; vgl. auch das auf unseren S.134 u.180/81 besprochene Beispiel der in Rom aufgeführten Schandpyramide). Ähnliches gilt für Guérins Statue Ludwigs XIV. (siehe Anm.333), welche die Repräsentanten der unterworfenen Stadt Paris zudem selbst in Auftrag geben mußten. Die Aussage erreicht hier ein Höchstmaß rückhaltloser Aggressivität: Der jugendliche Herrscher - fünfzehnjährig im Augenblick der Denkmalsbestellung - setzt den Fuß hoch auf den Nacken der auf dem Boden zusammengebrochenen Männergestalt, welche die Rebellion personifiziert. Wie das Lilienzepter anzeigt, bezwingt Ludwig XIV. allein schon kraft königlicher Autorität den physisch weit mächtiger erscheinenden Gegner. Solche Subtilität, die mit nachgerade perfiden Mitteln arbeitet, ist dem weitgehend auf außenpolitische Bereiche gerichteten Denkmal der Place des Victoires, das keine Züge eines Schandmonuments aufweist, ganz fremd.
- 396 Hautecoeur 1953; Kantorowicz 1963, S.117-77; Chapeaurouge 1968, S.271-73. H.Keller 1970, S.155/56.
- 397 Eine Ausnahme bildet nur die - der Größe nach nicht als Denkmal anzusehende - Marmorstatuette Goberts von 1690/92, die wohl eine Apollo-Assoziation impliziert. Hinzuweisen ist ferner auf Le Bruns Entwurf für die Louvre-Ostfassade (Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, Abb.361), der als Bekrönung des Mittelgiebels die Figur Apollos zeigt; auch hier aber scheint - wie bei den genannten Beispielen - allein an eine auf den Herrscher lediglich anspielende, streng mythologisch gebundene Gestalt ohne alle Porträtzüge gedacht zu sein.

- 398 Guillet de Saint-Georges: Henri Testelin. Discours sur le portrait du Roi. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.236.
- 399 Siehe Wittkower 1961, S.515; Boos 1966, S.82 und 100/101; Reff 1966, S.259/60.
- 400 Edgar Wind: "Hercules" and "Orpheus": Two Mock-Heroic Designs by Dürer. In: Journal of the Warburg Institute 2, 1938/39, S.206-18; Wittkower 1961, S.506/07; Reff 1966, S.256-60; Marc-René Jung: Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule Courtois à l'Hercule Baroque. Genf 1966 (= Travaux d'Humanisme et Renaissance Bd.79), u.a. S.73-93; Vivanti 1967, S.176-97; Chapeaurouge 1969, S.278/79; Herdning 1970, S.55/56; Wischermann 1971 (wie Anm.169), S.189, Anm.506; Kantorowicz 1963, S.166, Anm.269.
- 401 Pierre du Colombier: Jean Goujon. Paris 1949, Taf.LVI; Antoinette Huon: Le thème du Prince dans les entrées parisiennes au XVI^e siècle. In: Les Fêtes de la Renaissance (hrsg. von Jean Jacquot). Paris 1956, S.25.
- 402 Siehe vor allem Vivanti 1967, S.176 ff.
- 403 Siehe Reff 1966, S.258-60.
- 404 Lemée 1688, S.395/96.
- 405 Vertron 1686, Teil 2, S.26.
- 406 Zu Hercules Germanicus, Saxonicus etc. siehe u.a. Chapeaurouge 1968, S.280 und Bulst 1975 (wie Anm.277), S.156.
- 407 Zu Herkules-Zerberus-Darstellungen siehe Hans Martin Frhr. von Erffa: Cerberus. In: RDK 3, 1954, Sp.394-97; Pigler 1956, Bd.2, S.107/08; John Rupert Martin: Immagini della Virtù: The Paintings of the Camerino Farnese. In: Art Bulletin 38, 1956, S.98; Svetlana Alpers: The Decoration of the Torre de la Parada. Brüssel 1971 (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Teil 9), S.218/19.
- 408 Vgl. einige Beispiele in der Skulptur: Entwurf von Vincenzo de' Rossi für einen Herkules-Brunnen; Herkules zieht Zerberus hinter sich her und schreitet zugleich über ihn hinweg (Hildegard Utz-Kissel: The "Labours of Hercules" and Other Works by Vincenzo de' Rossi. In: Art Bulletin 53, 1971, S.355, Abb.23). Bronzestatuetten der Giambologna-Werkstatt: Herkules sitzt nahezu auf dem Zerberus (Wilhelm von Bode: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1907, Bd.3, Taf.CCIX). Bronzestatuetten der italienischen Renaissance: Herkules hält den Kopf des Zerberus zwischen den Beinen gefangen (Kat. Bode 1930, S.43, Nr.206, Taf.35). Bronzestatuetten von Pierre Puget: Herkules führt den gebändigten Zerberus neben sich her (Herdning 1970, S.45/46, Kat.Nr.14, Abb.38-42). - Eine im Besitz des Hauses Alba befindliche Holzstatuette zeigt den Herzog von Alba als

Sieger über den Zerberus, dessen Köpfe die Züge Papst Pauls IV., Kurfürst Johann Friedrichs I. von Sachsen und Königin Elisabeths von England tragen. Die von Becker 1971, S.80, Abb.3 ausführlich besprochene Statuette soll in unserem Zusammenhang nicht erörtert werden, da es sich kaum um eine zeitgenössische Arbeit handelt.

- 409 Dandré-Bardon 1765, Bd.2, S.100; so noch z.B. bei Keutner 1956, S.167.
- 410 Das in Vincennes befindliche Relief Gerard von Opstals, das dem Pyrenäen-Frieden gilt (siehe Kat.Nr.I), zeigt Herkules als Bezwinger eines Untiers, das wohl als Cerberus zu deuten ist.
- 411 Eine Medaille des Antoninus Pius, auf deren Bild Herkules den Zerberus aus dem Hades führt, wird 1568 von Erizzo 1568, Bd.2, S.460/61 ausführlich kommentiert und gedeutet: "Però quanto alla presente medaglia, noi diremo che gli antichi per Ercole intesero una perfetta idea di tutte le virtù, sì dell'animo, come del corpo; sì come noi ancora altroue habbiam dichiarato: il qual Ercole essi finsero, che nel mondo domasse tanti monstri, altro veramente intendendo di quello che l'apparente scorza delle fauole ci dimostra; percioche significauano, che quell'Eroe scacciasse i vitij del mondo; & i ferigni costumi componesse, per mezzo delle ciuili, oneste, & vtilissime leggi. Attribuendo adunque coloro, che fecero battere questa medaglia ad Antonino la persona di Ercole domatore di Cerbero tricipite custode dell'inferno, che quello legando, ne lo trasse fuori, intesero, che la chiara & singolare virtù di questo Principe domasse & scacciasse i vitij, & con le giuste buone, & salutifere leggi correggesse i suoi popoli. Et sì come Ercole quello trasse fuori dell'inferno, così egli fece illustre & eterno con tali opere il nome suo; sapendo noi quanto celebrino le istorie la pietà, la clementia, la giustitia, & la santimonia di Antonino" (Vivanti 1967, S.184, Anm.29). Vivanti zieht zur Interpretation einer 1592 datierten Medaille Heinrichs IV., die Herkules mit erhobener Keule vor dem gebändigten Höllenhund zeigt, folgenden Text Antonio Ricciardos aus dem Jahr 1591 hinzu: "significat imperatorem vel Principem clara virtute sua domare et excutere vitia a suis populis cum iustis et sanctis legibus" (zitiert nach Vivanti 1967, S.184, Anm.29, Abb.Taf.18b). Wie Vivanti nicht vermerkt, entstammt die Stichwiedergabe der Medaille dem Werk von Jacques de Ble: La France Métallique. Paris 1636, Taf.83, Nr.V (Kommentar S.249: "... Sous l'exergue: M.D.XCII. Remarque precise du Temps auquel le Roy nommé se vit plus puissamment attaqué par ses ennemis, & plus glorieusement guaranty par sa propre vertu contre toute la violence de leurs efforts, qui rendirent ses victoires sans nombre").
- 411a Siehe z.B. Ludovic Lalanne: Dictionnaire historique de la France. Paris ²1877, Nachdruck New York 1968, Bd.2, S.1738.

- 412 Boislisle 1888, S.67 (22. März 1686): siehe auch Ellenius 1966, S.173, Anm.4.
- 413 Menestrier, Ausg. Paris ²1693, S.61/62 verwendet den Begriff der "Triple Alliance" in diesem Sinne.
- 414 Siehe Kat.Nr.XXXV (Porte Saint-Martin).
- 415 Guillet de Saint-Georges: Gaspard et Balthazar Marsy. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.310.
- 416 Auch Vertron 1686, S.92/93 gibt die Empfehlung, den "triple ennemy" durch Geryones darzustellen. - Vgl. ferner eine französische Medaille des Jahres 1675 mit der Umschrift "•VNVS•TERGEMINVM•" (Einer gegen den Dreiköpfigen), die van Loon Bd.3, 1732, S.171/72 (mit Abb.) kurz kommentiert: "L'allusion du Revers est fondée sur ce que Louis XIV, pendant le Siege de Limburg (d.h. im Jahr 1675) fit tête à l'Armée des Alliés, composée de trois Nations differentes; d'Allemands, d'Espagnols, & de Hollandois. C'est pourquoi ce Prince est représenté ici sous l'emblème d'Hercule combattant avec sa Massue Geryon, à qui la Fable donne trois têtes." - Offenbar steht Geryoneus zudem in einem besonderen Bezug zu Spanien, dessen Niederlage an der Porte Saint-Martin auf dem gegenüberliegenden Relief der Einnahme von Besançon allegorisiert ist. Denn nach Aussage des Mythos lebte der König Geryoneus auf der iberischen Halbinsel; dort auch wurde er von Herkules erschlagen. So zeigt die Medaille aus der "Histoire métallique" Ludwigs XIV., welche die Einnahme des spanischen Gerona im Jahr 1694 darstellt, Herkules als Sieger über Geryoneus (Gros de Boze 1702, Nr.256).
- 417 Menestrier, Ausg. Paris ²1693, S.62
- 418 Piganiol de la Force, zitiert nach Nolhac 1901, S.170.
- 419 Guillet de Saint Georges: Charles Le Brun. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.35. Eine ähnliche Deutung gibt um 1700 auch Claude Nivelon, der von den zwei Figuren des Herkules und der Minerva spricht: "Ces deux figures signifient que c'est par la prudence et la valeur héroïque ou travaux personnels que le prince a vaincu les trois puissances figurées par un dragon à trois têtes qui est sous un char d'or au milieu de ces figures. ..." (zitiert nach Marie, Bd.1/2, 1968, S.270).
- 420 J.-F. Félibien 1703, S.94.
- 421 Siehe S.241/42.
- 422 Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.113; A.-E. Borély: Histoire de la Ville du Havre et de son ancien gouvernement. Le Havre 1880/81, Bd.3, S.107/08; Alexis Guislain Lemale (Hrsg.): Le Havre d'autrefois. Reproduction d'anciens tableaux, dessins, gravures et antiquités se rattachant à l'histoire de cette ville. Le Havre 1883, Nr.2, S.1-4; Boislisle 1888,

- S.211/12. Siehe auch den Stich von Jean Dolivar (Kat.Weigert Bd.3, S.442). Die Steinfigur maß 8 Fuß = 2,60 m in der Höhe. Am Sockel standen die Statuen der "Religion", der "Générosité", der "Justice" und der "Bonté" (siehe auch Anm.587).
- 423 Vgl. die in Anm.384 genannte Zeichnung Jean Dubois'.
- 424 Siehe die S.88 u.113 und Anm.443,316, 314 und 315 genannten Statuen und Statuetten von Mignot aus dem späten 17.Jahrhundert sowie von Le Comte 1685, Gobert 1692 und Poultier 1704. Zu weiteren Darstellungen des Sieges über der Häresie siehe S.145 ff.
- 425 Tonio Hölscher: Victoria Romana.Mainz 1967, S.6-47.
- 426 Siehe z.B. Georg Habich: Die Medaillen der italienischen Renaissance. Stuttgart-Berlin o.J. (1924), Taf.LXXX, Abb.1. Zur Rezeption der Victoria-Darstellungen antiker Medaillen siehe auch Erizzo 1568, u.a. Bd.2, S.289 und 675; Ripa Ausg. 1603, S.515-18; Montfaucon Bd.4/1, 1719, Taf.CVI.
- 427 Siehe z.B. die Medaille auf den Rheinübergang aus der "Histoire Métallique" Ludwigs XIV.(Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.269, Nr.361, Abb.S.268).
- 428 Blunt ²1957, S.203 und 206, Taf.165.
- 429 Zu dem Bildtypus siehe zuletzt H. Keller 1970, S.194-96.
- 430 Ein Exemplar in Paris, BN, Mss., Coll.Clairambault. Bd.1158, fol.33. Siehe ferner Bourgeois 1896, Abb.S.131 und Verkaufskatalog Ornamentstiche II (Spätmanierismus-Barock-Frührokoko). Zürich, L'Art Ancien S.A., Kat.Nr.60 (ca.1972?), Nr.381 (mit Diskussion der Autorschaft; frdl. Hinweis von Dr.Peter Volk). - Vgl. z.B. auch die Victoria, welche die Büste des Königs krönt, in der von Jean Berain d.Ä. entworfenen Illumination des Louvre zur Geburt des Duc de Bourgogne am 25. August 1682 (Weigert 1937, Teil 1, S.94, Abb.25 und Teil 2, S.191/92, Nr.252). Ohnehin begegnen schwebende Victorien und verwandte Personifikationen häufig in der ephemeren Dekoration (wie etwa beim Einzug der Isabella von Valois 1560 in Toledo; siehe C.A. Mardsen: Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle. In: Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint. Paris 1960 [= Les Fêtes de la Renaissance Bd.2, hrsg. von Jean Jacquot], S.399.
- 431 Sirén 1914, S.102. An Le Bruns Projekt läßt die Zeichnung THC 489 des Stockholmer Nationalmuseums denken, auf die sich der Bericht Nicodemus Tessins an Cronström vom 9. Februar 1701 bezieht (Ragnar Josephson: Nicodemus Tessin d.y. Tiden, mannen, verket. Bd.1, Stockholm 1930, S.151 ff., Abb.164; Weigert/Hernmarck 1964, S.289): in Stockholm sei die ephemere Gruppe des von der Gloire gekrönten Königs Karl XII. errichtet worden.Allgemein ist dieses Motiv in der Festdekoration sehr verbreitet (siehe z.B. Sabine Jacob: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Italienische

Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1975, S.68, Nr.287).

- 432 Keutner 1956, S.164-167, Abb.25/26. Das bei Keutner 1956, Abb.27 wiedergegebene Terrakottamodell befindet sich jetzt in Berlin-Dahlem (Peter Metz: Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. München 1966, S.97, Nr.543).
- 433 Keutner 1956, Abb.28.
- 434 Der von Herbert Keutner - im Anschluß an die ältere Literatur - auf den Akt der Bekrönung übertragene Begriff der Apotheose soll hier nicht übernommen werden; mit Donat de Chapeaurouge (Rez. zu H.Keller 1970 in: Kunstchronik 24, 1971, S.168) erscheint es sinnvoller, allein die Erhebung des Herrschers als Apotheose zu bezeichnen (siehe Clemens Sommer in RDK 1, 1937, Sp.842-52).
- 435 So schreibt d'Aviler 1691 (Bd.1, Ausgabe 1694, S.153): "Quant aux Groupes de Figures, comme leur Plan a plus d'étendue, & que toutes les veües en sont ordinairement riches, comme celui d'Alexandre Farnese dans le Salon de ce Palais ..., il est mieux de mettre ces Groupes sur des Piedestaux isoléz que dans des Niches." Das Zitat spricht im übrigen dafür, daß Moschinos Gruppe in Frankreich gut bekannt war.
- 436 Starke Ähnlichkeit mit der Siegesgöttin der Place des Victoires zeigt auch ein weiteres auf Le Brun zurückgehendes Werk: die Figur der Victoria, welche die ca. 1677-82 wohl von Pierre Mazeline ausgeführte "Fontaine de la Victoire" im Versailler "Bosquet de l'Arc de Triomphe" bekrönt (das Aussehen der zerstörten Anlage ist überliefert durch den Stich in Thomassin 1694, Nr.130 wie namentlich durch die detaillierte Zeichnung im Stockholmer Kupferstichkabinett CC 2041; vgl. auch Piganiol de la Force, Nouvelle description, 21707, S.333/34 und Nolhac 1901, S.170). Victoria kniet ebenfalls auf einer mächtigen Kugel (die hier nicht unmittelbar als Erdball aufgefaßt ist, da sie drei französische Lilien aufweist) über kriegerischen Trophäen und den Attributen der vier Erdteile; in ähnlicher Weise ist die Rechte mit dem Siegeskranz hoch emporgereckt, ist die Linke mit der Siegespalme gesenkt (zum "Bosquet de l'Arc de Triomphe" siehe auch Anm.253 und 536).
- 437 Diese Vokabeln verwendet Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.396/97. Zur "vertu héroïque" und den "grandes actions" - zwei zentralen Begriffen der fürstlichen Panegyrik - siehe auch Boos 1966, S.54, 82, 84 und 137. Hier sei auf einen nach Gerard van Opstal geschaffenen Stich aus einer größeren Folge aufmerksam gemacht (F.W.H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Bd.14, Amsterdam o.J., S.190, Nr.1; ein Exemplar in Paris,

Bibliothèque Doucet, Mappe Testelin, fol.D.264), die - in Wiedergabe der Medaillons aus der Galerie d'Hercule des Hôtel Lambert - verschiedene Tugenden durch Putti illustriert. Der sich auf die "vertu héroïque" beziehende Stich stellt die Krönung des Heldenputto dar: das mit der Keule ausgestattete Kind steht siegreich über der Hydra, während es ein zweiter Putto mit dem Lorbeer bekränzt. Die begleitende Inschrift lautet: "Voicy la Reyne des Vertus / Qui des Heros a fait la Gloire / Et sur ces monstres abbatus / Remporte une illustre Victoire".

- 438 Siehe die auf das Standbild bezogenen Verse von Michel Le Clerc, einem Mitglied der Académie française (Sur la statue du Roy, érigée dans la place des Victoires. Sonnet. o.O., o.J. [Paris 1686]). Die gleichsam unauflösliche Verbindung von König und Victoria stellt gerade in der Zeit Ludwigs XIV. einen festen Topos dar. Dreux du Radier (Bd.6, 1765, ohne Paginierung) überliefert eine charakteristische Anekdote. Als Desjardins von Ludwig XIV. gefragt wurde, wie er die zwei kolossalen Bronzefiguren der Gruppe in einem Stück habe giessen können, erwiderte der Bildhauer: "Sire, je compte sur le succès; Louis XIV & la Victoire ont toujours été inséparables." André Félibien sagt 1663 in seiner Beschreibung des "Portrait du Roy", das den König u.a. in der Begleitung der Victoria zeigt: "Cette Victoire qui suit V.M. ... est la mesme Victoire qui vous a toujours accompagné, & qui se tient si près de vous, qu'il paroist assez qu'elle ne veut jamais vous quitter" (A. Félibien, Recueil, 1689, S.79/80).
- 439 Siehe Boislisle 1888, S.63-65. Siehe auch Anm.79o.
- 440 Regnier-Desmarais 1686, S.5.
- 441 Siehe H.Keller 1970, S.147.
- 442 Sirén 1914, S.113. Zu Blanchet siehe u.a. Jennifer Montagu: Thomas Blanchet: Some Drawings in the National Museum, Stockholm. In: GBA 6.F. 66, 1965/II, S.105-14.
- 443 Pierre-Jean Grosley: Ephémérides troyennes pour l'an de grâce M.D.CC.LVIII.Troyes o.J. (1758?), Abb. auf Titelblatt; Lucien Morel-Payen: La Construction de l'Hôtel de Ville de Troyes au XVIIe siècle (1624-1670). Troyes 1935, S.13/14, Abb.S.15. Die 1793 zerstörte Statue entstand gewiß nach 1685.
- 444 Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms.1306, fol.33/34 (Aufriß: 45,5 x 60,1 cm).
- 445 Prosper-Jean Levot: Histoire de la ville et du port de Brest. Bd.2, Brest-Paris 1865, S.8 ff.
- 446 Stopfel 1964, S.74.

- 447 Langenskiöld 1959, S.133-45, Abb.118-26; Stopfel 1964, S.73/74; Runar Strandberg: La Porte Royale de La Rochelle. Wiederabdruck in ders.: Pierre Bullet et J.-B. de Chamblain. Stockholm 1971, S.187-200.
- 448 Heinz Ladendorf: Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte Bd.2), S.17, Taf.5.
- 449 Brinckmann 1919, Teil 2, S.360, Abb.380; Ursula Frenzel: Beiträge zur Geschichte der barocken Schloß- und Gartenanlagen des Bayreuther Hofes. Diss.phil. Erlangen 1958, S.12-14; Herbert Paulus: Der Erlanger Hugenottenbrunnen. Ein Beitrag zu seiner kunstgeschichtlichen Deutung und Bedeutung. In: Erlanger Bausteine 11, 1964, S.17-22, Abb.S.21 (Kupferstich aus dem sog. Homannschen Schloßgartenplan von 1721).
- 450 Lutz Tittel: Zur Deutung der Pyramide auf dem Paradeplatz in Mannheim. In: Ausst.Kat.Grupello 1971, S.65-72, Abb.25-31; ders.: Grupellos Pyramide auf dem Paradeplatz in Mannheim. In: Mannheimer Hefte 1971/2, S.38-53.
- 451 Zuletzt Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.218/19, Nr.490/91 (Peter Volk).
- 452 Andreas Pigler: Georg Raphael Donner. Leipzig-Wien 1929, S.47-49 (mit Hinweis auf Desjardins), Abb.46; H.Keller 1970, S.198/99.
- 453 Zum Wandel der allegorischen Darstellungen während des 18. Jahrhunderts siehe Wittkower ²1965, S.295 und Georg Syamken: Die Bildinhalte des Alessandro Magnasco (1667-1749). Diss.phil.Hamburg 1963. Druck Hamburg 1965, S.84.
- 453a Außerhalb des eigentlichen Denkmalbereichs sei als eines der prominentesten Beispiele des Krönungsmotivs in der Bildhauerei des 18. Jahrhunderts die von Ferdinand Tietz 1764/65 geschaffene Gruppe des von Fama bekränzten Herkules als Sieger über Diomedes, die Lernäische Hydra, den Kretischen Stier und den Nemäischen Löwen in Schloß Seehof genannt (Margarete Kämpf: Das fürstbischöfliche Schloß Seehof bei Bamberg. Bamberg 1956 [= Bericht des Historischen Vereins Bamberg 93/94] , S.152; Erich Herzog: Verlorene Figuren von Ferdinand Tietz aus dem Park von Schloß Seehof. In: Mainfränkisches Jahrbuch 11, 1959, S.236; Wilhelm Biebing: Der Schloßgarten von Seehof, seine Topographie und Figurierung. In: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 96, 1959, S.193 und Klaus Merten: Schloß und Garten Seehof. In: Kunstchronik 24, 1971, S.219, Abb.2 und 3a/b; cand.phil.Bernd Lindemann wird in seiner Kieler Dissertation über die profanen Skulpturen des Ferdinand Tietz die ikonographischen Vorbilder ausführlicher behandeln). - Eine bedeutende Rolle spielt die Krönungsdarstellung zudem in jener Kategorie der Sepulkralskulptur, die den Verstorbenen im Standbild vorführt. Auffallende Gemeinsamkeiten motivischer Art mit Desjardins' Denkmal der Place des Victoires zeigt das an ältere Tradi-

tionen - etwa das Delfter Grabmonument Wilhelm des Schweigers - anknüpfende Grabmal des Admiral Jacob van Wassenaer-Obdam in der Grote Kerk im Haag, das Bartholomäus Eggers 1667 nach Entwürfen des Malers Cornelis Monincx schuf (Neurdenburg 1948, S.257/58, Abb.204). Auch dort erhebt sich die mit Lorbeerkranz und Posaune versehene Frauengestalt (es handelt sich um Fama und nicht um Victoria) über einer gewaltigen Erdkugel; zusätzlich wird sie - in Art der weltlichen Apotheose - von einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen gestützt. Doch fehlt der enge kompositorische Bezug zwischen der allegorischen Figur und der des Verstorbenen. - Vielleicht bereits durch Desjardins' Denkmal bestimmt ist das Grabmonument des Girolamo Garzoni, der 1688 bei der Belagerung von Negroponte fiel (Erich Hubala in Reclams Kunstführer Oberitalien Ost = Italien Bd.II, Stuttgart 1965, S.816 spricht von "einem unvenezianischen, wohl durch die französische Grabmalplastik angeregten Bildgedanken"; Abb. bei Angelo M.Caccin: Santa Maria Gloriosa dei Frari-Basilika in Venedig 1964, Abb.S.30). Eventuell schuf Giovanni Bonazza das Grabdenkmal (so Camillo Semenzato: La scultura veneta del Seicento e del Settecento. Venedig 1966, S.49 und 121), das die Mitte der Innenfassade von S.M.Gloriosa dei Frari in Venedig einnimmt; dort schwebt Victoria - dem flächigen Charakter der Komposition entsprechend - zuseiten der Gestalt des Senators.

- 454 Für die Gestalt der Europa siehe Ripa, Ausg.Rom 1603, S.332-334, für die der Pax ebd. S.376/77 (zum Tierfrieden ausführlich Reinhold Baumstark: Ikongraphische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien. In: Aachener Kunstblätter 45, 1974, S.143-46).
- 455 Siehe z.B. François Charpentier: Panégyrique du Roy sur la Paix prononcé le 24. Juillet 1679. In: Recueil des Harangues, Bd.1, 1709, S.478-487; s.S.479. Vgl. ferner die Inschrift einer Medaille auf den Frieden von Nymwegen, in der es u.a. heißt "TOTI FERRE EVROPAE CONIVRATAE ET FOEDERATAE PACEM DEDIT IMPERAVIT" (zitiert nach Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.291, Nr.411). Unter Bezug auf den Pyrenäenfrieden 1659 findet sich die Formulierung z.B. auch bei André Félibien: Le Portrait du Roy. Paris 1663, S.9 und 13.
- 456 Die These des Jean-Baptiste Colbert, des Sohns von Colbert de Croissy, wurde am 13. September 1680 verfochten; siehe Weigert 1965, S.57, Nr.298 sowie Montaignon, Procès-verbaux, Bd.2, 1878, S.173 (28. Sept.1680): "Ce mesme jour, Monsieur Edelinque a fait présent à l'Académie d'une grande Thèse qu'il a gravée nouvellement d'après le dessein de Monsieur Le Brun, représentant le Roy donnant la payx à l'Europe ..." (vgl. auch eine einfachere, seitenverkehrte Reproduktion des Stiches, die Etienne Gantrel verlegte: Paris, BN, Est, N 3, s.v. Louis XIV). - Dem Werk Le Bruns folgt in den Grundelementen das im Musée Fabre zu Montpellier befindliche "morceau de réception" von Antoine Coyppel aus dem Jahre 1681 (Gaston Brière: Observations sur quelques

peintures par les Coypel. In: BSHAF 1913, S.33 und Blunt 21957, S.226 und 287, Anm.68, Abb.185^B), dessen alter Titel lautet: "Louis XIV reposant dans le sein de la Gloire après la Paix de Nimuëgue". Auch hier blickt Europa sehnsüchtig-erwartungsvoll zu Ludwig XIV. empor, doch findet sich nicht die vermittelnde Gestalt der Pax. - Als weitere Darstellung des Themas ist Alexander Uhélesquys Gemälde "Louis XIV donnant la Paix à l'Europe" zu nennen, das am 31. Januar 1682 ebenfalls als Aufnahmestück der Akademie eingereicht wurde (Fontaine 1910, S.220: seit 1793 verschollen). - Ferner verdient ein in Budapest befindliches Gemälde des weiteren Le Brun-Umkreises Beachtung, das den Nymwegener Frieden in der höfisch aufgefaßten Szene des Empfangs der holländischen Gesandten durch Ludwig XIV. verbildlicht (siehe Verf.: Aspekte des Herrscherlobs - Max Emanuel in Bildnis und Allegorie. In: Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.1, S.5), darin dem Relief der "Préséance de la France reconnue par l'Espagne" nicht unähnlich; hier treten jedoch allegorische Gestalten hinzu. Diese Beispiele erhellen die dem Sujet in der offiziellen Kunst beigemessene Bedeutung. Gleichermaßen existieren zahlreiche Medaillen auf den Frieden von Nymwegen, die freilich in der Ikonographie nicht den behandelten Darstellungen der Malerei und Graphik entsprechen. Stets wird die Rolle Ludwigs XIV. als des beherrschenden Friedensstifters hervorgehoben (siehe die bei Gros de Boze 21723, Nr.174 wiedergegebene Medaille mit der Umschrift: PACE IN LEGES SUAS CONFECTA sowie die von François Chéron geprägte Schaumünze "Ludwig XIV. krönt den Erdball mit einem aus Ölzweigen geflochtenen Kranz": Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.126, Nr.184, Abb.S.127).

- 457 Jouin 1889, S.282 und 445. Siehe die im Cabinet des Dessins des Louvre bewahrte Kreidezeichnung, die wohl den Stich für Jean-Baptiste Massés 1753 erschienene Ausgabe der "Galerie des Glaces" vorbereitet (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.8523).
- 458 Zum Begriff des "Arbitre de l'Europe" siehe Orcibal 1951, S.100, Anm.42.
- 459 Recueil des Harangues Bd.1, 1709, S.484.
- 460 Dayot 1909, Abb.S.159.
- 461 Martin 1972, S.163 ff.; siehe auch das 1681 der Pariser Akademie als Aufnahmestück vorgelegte Gemälde Louis Boullognes d.J. "Augustus schließt den Janustempel" in Amiens (Pigler 1956, Bd.2, S.358).
- 462 Gillot 1914, S.318, 427/28 und 516; Hans Robert Jauß in: Perrault, Parallele 1688-97, Ausg.1964, S.27. Siehe auch Fritz Schalk: Das goldene Zeitalter als Epoche. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 199, 1962, S.96/97.

- 463 Mercure galant; Dezember 1681, S.264.
- 464 Otto Hirschmann: Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558-1617. Leipzig 1921, S.70-72, Nr.170; Ruth Bromberg Reiss: Incisioni di Goltzius conservate all'Ambrosiana. Vicenza 1969 (= Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae Bd.43), S.14, Nr.21 (mit Abb.).
- 465 Seelig, Guidi, 1972, S.97, Anm.45.
- 466 Ripa, Ausg. Padua 1630, S.325.
- 467 Siehe auch die Dekoration des Louvre aus dem Jahr 1682 (siehe Anm.430), bei der Mourey 1930, S.178 (wohl eine zeitgenössische Beschreibung paraphrasierend) über Historia - eine der im Dienst des Duc de Bourgogne stehenden Wissenschaften und Künste - schreibt: "l'Histoire envoie la Renommée et les gazettes par tout le monde pour le (d.i. le prince) faire connaître".
- 468 Leopold D.Ettlinger: The Pictorial Source of Ripa's "Historia". In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 13, 1950, S.322/23.
- 469 Für die Komposition vgl. den von Poussin geschaffenen Titelblattentwurf einer Bibelausgabe (Otto Grautoff: Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben. München-Leipzig 1914, Bd.1, Taf.18).
- 470 Siehe Anm.456.
- 471 Baudoin, Teil 1, 1644, S.82.
- 472 Rousset, Teil 1, Bd.1, 1862, S.359-62.
- 473 Ebd. S.359-62.
- 474 Georges G.-Toudouze: Le costume français. Paris 1945, S.123.
- 475 Siehe den Kommentar von Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg. 1966, Bd.1, S.137.
- 476 Adam, Bd.3, 1952, S.121/22.
- 477 Jouin 1883, S.109; siehe auch Anm.725.
- 478 Jouin 1889, S.436; siehe auch die Vorzeichnung Le Bruns (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.5964 und Ausst.Kat. Le Brun 1963, S.342/43, Nr.150). Vgl. ferner Anm.726.
- 479 Jouin 1889, S.442 und Vitzthum 1965, Taf.28/29.
- 480 Francastel 1928, S.69/70, Nr.19.

- 481 Landais 1961, Taf.L, Nr.7: "Le Passage du Rhein Basrelief de F.Girardon fait en Marbre au tour d'un vase que tient une Nymphe aux Bains d'Appollon". Dieses Modell ist jedoch weit differenzierter aufgefaßt als das ausgeführte Relief der Vase.
- 482 Stopfel 1964, S.48/49: ohne Berücksichtigung des Aufsatzes von Pierre Lesueur (La sculpture de la porte Saint-Denis à Paris. Documents inédits. In: BSHAF 1945/46, S.180-98), aus dem eindeutig hervorgeht, daß Girardon - entgegen der traditionellen Annahme - nicht an den Skulpturen der Porte Saint-Denis beteiligt war.
- 483 Rein allegorisch aufgefaßt ist auch die offizielle Medaille der "Histoire Métallique", die den Rheinübergang darstellt (Gros de Boze 1702, Nr.123; Jacquot 1968, Bd.2, S.264-68; Ausst. Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.51 und 53, Nr.86, Abb. S.52): Ludwig XIV., von Victoria gekrönt, steht über dem erschreckten Rhenus. Der Medaille folgt das Versailler Marmorrelief von Nicolas und Guillaume Coustou, das zwischen 1715 und 1738 gearbeitet wurde (Kat. Soulié Teil 1, 31880, S.7, Nr.1 und Maumené/d'Harcourt 1932, S.202/03, Nr.296).
- 484 Zu vergleichen sind vornehmlich die Reliefs der Trajanssäule, (siehe jetzt Werner Gauer: Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf. Berlin 1977= Monumenta Artis Romanae Bd.13), deren Abgüsse sich in Paris befanden. Siehe auch Michel Anguiers theoretische Äußerungen (Jouin 1883, S.109-12), die - stärker als üblich - von der Antike ausgehen und darum eine Gegenposition zu den Anschauungen Charles Perraults darstellen, der vor allem der feinsten "dégradation" und der "perspective" das Wort redet (Perrault, Parallèle, Bd.1, 1688, S.190-96: dort u.a. Kritik an der Trajanssäule; siehe auch Max Imdahls Exkurs in Perrault, Parallèle, 1688-97, Ausg.1964, S.75).
- 485 François Blondel berichtet in seinem "Cours d'Architecture" (Teil 2, Paris 1683, S.173) von einem ersten Entwurf des Reliefs, der nicht ausgeführt worden sei; die Beschreibung gemahnt unmittelbar an die Darstellungen Girardons und Le Bruns: "L'on ne pourroit néanmoins trouver à redire; Si pour marquer plus efficacement, combien il a fallu de courage & de force pour l'entreprendre & pour l'executer, on y representoit le Rhin même sous la figure d'un Dieu en colere, opposant de sa main la hauteur de ses flots & la rapidité de son cours au passage de nos Soldats; Si l'on marquoit des Naiades effraïées & fuyant çà et là sur ses bords; Et si dans l'air on figuroit la Victoire servant de guide aux nostres, & jettant la terreur & le desordre dans les troupes des ennemis".
- 486 Martin 1972, S.149. Zur Entwicklung des Typus, der von dem Überschaubild des 16. Jahrhunderts vorführt, siehe Hager 1939, S.153-156.

- 487 Siehe z.B. Fremantle 1959, Abb.154.
- 488 Erste Projekte wurden ab 1662, feste Pläne ab 1664 gearbeitet; bis 1674 gelangten vierzehn Sujets zur Realisierung. Noch nach dem Tod Ludwigs XIV. setzte man die Serie fort. Siehe u.a. Gaston Brière: Van der Meulen, collaborateur de Le Brun. In: BSHAF 1930, S.150-155; Maumené/d'Harcourt 1932, S.142-161, Nr.193-236; Ausst.Kat.Le Brun Gobelins 1962, S.24-37; Alan Wace: The Marlborough Tapestries at Blenheim Palace and their Relation to other Military Tapestries of the War of the Spanish Succession. London 1968, S.19.
- 489 Gaston Brière: Les dessins de l'atelier de Van der Meulen aux Gobelins. In: BSHAF 1931, S.6-9; Charles Mauricheau-Beaupré: Un peintre de Louis XIV aux armées: Van der Meulen. In: Jardin des Arts 37, November 1957, S.1-10; Roger-A. d'Hulst: Tekeningen van A.F. van der Meulen in het Metropolitan Museum te New York. In: Musées Royaux des Beaux-Arts Bulletin 10, 1961, S.114-22; Francine-Claire Legrand: Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle. Brüssel-Paris 1963, S.212-15; Ausst.Kat. (hg. von Jacques Guillouet): Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV. Douai, Musée de la Chartreuse 1967 (vgl. die Rezension von Jacques Foucart in: Revue de l'art 1/2, 1968, S.134).
- 490 Zu den verschiedenen Projekten siehe ausführlich Brière 1930 (wie Anm.488), S.150-155; vgl. auch die im Ausst.Kat. Collections de Louis XIV 1977/78, S.333 zitierte, mir nicht zugängliche Veröffentlichung von Jean-Marie Moulin: La Tenture du Passage du Rhin. Restitution du Cabinet du Conseil du Roi. Compiègne 1972 (= Petit Journal des Grandes Expositions). Der von Pierre de Sève nach Le Brun und van der Meulen ausgeführte Karton des Versailler Museums M.V. 126 (Maumené/d'Harcourt 1932, S.156, Nr.226) variiert van der Meulens Gemälde des Rheinübergangs (G.Menegoz: Catalogue des tableaux ... du Musée de Caen. Caen 1928, S.26, Nr.79): Er gibt einen wesentlich engeren Ausschnitt, so daß die Figuren proportional an Größe gewinnen.
- 491 Maumené/d'Harcourt 1932, S.147 und Mauricheau-Beaupré 1947, Abb.240.
- 492 Maumené/d'Harcourt 1932, S.152; Ausst.Kat. Ile de France-Brabant 1962, S.131, Nr.373, Taf.XCV; Ausst.Kat. Le Brun Gobelins 1962, S.33, Nr.14. Ein Exemplar des 1680 von Sébastien Le Clerc nach dem Gobelin ausgeführten Stiches in Paris, BN, Est., Coll. Hennin, Qb 248, fol.55). Siehe auch das entsprechende Gemälde van der Meulens in Straßburg (Hans Haug: Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes. Straßburg 1938, S.176, Nr.325, mit Abb.).
- 493 Aus der Serie der "Petites Conquêtes" (siehe Anm.721).

- 494 Zum Reliefstil der Skulptur Martin Desjardins' siehe Herding 1970, S.114, der den "Rheinübergang" im Vergleich zu Pugets Alexander-Diogenes-Relief als "malerisch" bezeichnet. Teyssèdre 1967, S.222 sieht eine Verbindung zwischen dem Relief der Place des Victoires und der Preisaufgabe der Akademie von 1672 (Jouin 1883, S.109), in deren Beschreibung es heißt: "... nos élèves ... ont représenté le Passage du Rhin ... par la dégradation en perspective d'une grande et vaste campagne, la plus profonde qu'ils ont pu faire; dans laquelle ils ont placé leurs figures tant sur le devant que sur les plans plus éloignés. Selon les règles de la perspective, les principales figures qui sont posées sur le devant doivent être petites et beaucoup plus détachées du fond; celles qui sont plus éloignées diminuent à proportion, et celles qui sont au-delà du fleuve se trouvent, par conséquent, si petites qu'on ne peut leur conserver aucune forme". Der Text trifft aber gleichermaßen auch auf Girardons Relief zu, das zweifellos eher den Maßstäben der Akademie entspricht.
- 495 Stopfel 1064, S.33/34 und 43/44. Stich des Projektes bei Mariette 1727, Nachdruck Bd.3, 1929, Taf.558. Siehe auch die Zeichnungen Kat.Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.5965 sowie Nr.8209/10, 8214, 8219, 8221; s.a. Anm.752.
- 496 Stopfel 1964, S.28.
- 497 J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, Buch IV, Nr.XI, Taf.I = Taf.262.
- 498 Gillot 1914, S.435/36. Dementsprechend sollte an Perraults Triumphbogen, entgegen der herrschenden Tendenz, die bekrönende Reiterfigur den zeitgenössischen Harnisch tragen (s. S.92 und Anm.331).
- 499 J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.4, 1765, S.48.
- 500 Siehe die Wiedergabe der Inschrift auf S.34.
- 501 Zu Ludwig XIV. und Alexander siehe Donald Posner: Charles Le Brun's "Triumphs of Alexander". In: Art Bulletin 41, 1959, S.244 sowie Erkingen Schwarzenberg: From the "Alessandro morente" to the Alexandre Richelieu ... In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 32, 1969, S.403/04.
- 502 Jean Le Rond d'Alembert: Histoire des membres de l'Académie française. Bd.3, Amsterdam 1787, S.297.
- 503 Namentlich macht sich das Fehlen des im Vordergrund die Reitergruppe übergreifenden Baumes bemerkbar. Die zum Lager ziehenden Soldaten sind hier sehr weit abgesetzt, so daß sich - unter Verzicht auf jede Kontinuität in der Verringerung der Dimensionen - ein starker Größenunterschied zwischen den Offizieren auf der Anhöhe und den Truppen auf dem tiefer gelegenen Terrain ergibt. Belagerungsheer und Stadt sind sehr vereinfacht wiedergegeben, wie namentlich der Vergleich mit

Sébastien Le Clercs Radierung aus den "Grandes Conquêtes" lehrt (Dayot 1909, Abb.S.124; siehe auch die detaillierte Ansicht Besançons im Jahr 1674 bei Gutkind Bd.5, 1970, Abb.140).

- 504 Recueil des Harangues Bd.1, 1709, S.401/o2.
- 505 Zum Vergleich Ludwigs XIV. mit Cäsar siehe Gundolf 1924, S.192-94.
- 506 Menestrier ²1693, Taf.8, Nr.XXXVIII.
- 507 Siehe Anm.182.
- 508 Lavis Bd.7/2, 1906, S.266-68.
- 509 Es handelt sich aber nicht um eine Wiedergabe des "Salon des Audiences" im Louvre, in dem Ludwig XIV. die Gesandten zu empfangen pflegte (Jean-Joseph Marquet de Vasselot: Le Salon des Audiences de Louis XIV au Louvre. In: BSHAF 1922, S.29-38); nach Johann Christian Lünig: Theatrum ceremoniale historico-politicum. Teil 1, Leipzig 1719, S.571/72 fand die Audienz im "Großen Cabinet des Königs" statt.
- 510 Siehe die Nennung der an der Audienz teilnehmenden Personen bei Lünig, Teil 1, 1719, S.421/22 und 571/72 wie in der Medaillenbeschreibung der "Petite Académie" (Jacquot 1968, Bd.2, S.158).
- 511 Claude Perrault plante 1666, den Sockel des Ludwig XIV. gewidmeten Obelisk (siehe Anm.673 und 768), auf der dem Erdteil Europa geltenden Hauptseite, mit dem Relief der "contestation pour la préséance des ambassadeurs du Roi sur ceux des autres princes de l'Europe" zu versehen (Perrault Ausg.1909, S.239); auf der beigegebenen Zeichnung ist die Szene nicht zeitgenössisch, sondern antikisch aufgefaßt.
- 512 Jouin 1889, S.540; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.147; Mauricheau-Beaupré 1947, Abb.239; Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.13, Nr.10, Abb.S.12. Das im Besitz des Mobilier National befindliche Exemplar der Tapisserie trägt die Datierungen "Lud. XIII, an 1674" und "Lud. XIII, an 1679". Ein von Michel(?) Ballin ausgeführter Karton befindet sich im Versailler Museum M.V.1069 (Mauméné/d'Harcourt 1932, S.147, Nr.200).
- 513 Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.39/40, Nr.31, Taf.56; Souchal 1977, S.191, Nr.35 (mit Abb.).
- 514 Zu den verschiedenen Medaillen des Themas, die nur geringfügig variieren, siehe Jacquot 1968, Bd.2, S.158-62 und Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.14, Nr.13, Abb.S.15 und S.103, Nr.143. Siehe ferner Menestrier ²1693, Taf.3, Nr.VI und Gros de Boze ²1723, Nr.69.

- 515 Siehe auch die in Details abweichende Vorzeichnung der Komposition (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.7, 1912, Nr.5741).
- 516 Vielleicht handelt es sich um einen Hinweis auf die Vertreter Algiers, die freilich erst 1684 in Versailles den Frieden erbaten (s. S.172).
- 517 Bezeichnenderweise werden die beiden Vorfälle später auch von Saint-Simon zusammen genannt und miteinander verglichen (Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.385).
- 518 Siehe ausführlicher Anm.395 und S.180/81.
- 519 Jouin 1889, S.445/46; siehe die differierende Vorzeichnung, die noch mit einem breiten Bildformat rechnet (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.7, 1912, Nr.5811).
- 520 So spricht Hager 1939, S.157 von der "Histoire du Roi" als dem "berühmteste(n) Beispiel, in dem sich ... die berichtende Sachlichkeit mit hoher Schmuckwirkung verbindet".
- 521 Siehe die Regeln des Zeremoniells bei der Audienz eines "Ambassadeur Ordinaire" und eines "Ambassadeur Extra-ordinaire", die Du Mont 1739, Bd.1, S.38-42 wiedergibt. Auch de Fuentès verneigte sich dreimal: "Le marquis de la Fuentès arrivant dans le grand Cabinet, salua le roi par trois profondes révérences" (Dumont 1739, Bd.1, S.90).
- 522 Zum französischen Vorranganspruch siehe Bloch 1924, S.155 ff.; Zeller 1934, S.508/09; Picavet 1930, S.153; Schramm ²1960, Bd.1, S.148, 178, 180, 184 und 264.
- 523 Siehe z.B. Charles Sorel: Divers traités sur les droits et les prérogatives des rois de France. Paris 1666 (deutsche Übersetzung: Von dem Vorzuge und von den Berechtigungen der Könige in Frankreich. Nürnberg 1680, S.73-177: zum Vorrang gegenüber Spanien) und Charles Bulteau: Traité de la préséance des rois de France sur les rois d'Espagne. Paris 1674. - Nennung weiterer Traktate bei Emile Bourgeois und Louis André: Les Sources de l'Histoire de France. XVII^e siècle (1610-1715). Bd.4: Journaux et Pamphlets. Paris 1924, S.257, 268, 295 und 304-307; vgl. auch Picavet 1930, S.215.
- 524 Dreyss 1860, Bd.2, S.538/39.
- 524a Vgl. Anm. 182.
- 525 Mercure galant, Dezember 1681, S.267.
- 526 Gillot 1914, S.433-53; siehe auch Adam Bd.3, 1952, S.125-31.
- 527 Chantilly, Musée Condé (Digard 1934, Taf.IX,7; Mauricheau-Beaupré 1950, Abb.92).
- 528 Siehe Anm.881.

- 529 .Siehe auch S.498.
- 530 Madame Geneviève Bresc-Bautier, Conservateur au Département des Sculptures du Musée du Louvre, machte mir im Juni 1978 freundlicherweise kürzlich angefertigte Aufnahmen der Rückseiten der Reliefs zugänglich, die deutlich den Verlauf der Nähte zeigen, und ermöglichte mir auch eine Untersuchung der Skulpturen selbst.
- 531 Zitiert nach der französischen Übersetzung des lateinischen Distichons, die beide der Zeichnung des Reliefs im Klebeband Fc 31 (s. S.140) der Bibliothèque Nationale beigelegt sind.
- 532 Zum Vergleich mit den antiken Herrschern, dessen alleiniger Sinn die Demonstration der Unvergleichbarkeit ist, siehe Boos 1966, S.77-79.
- 533 Siehe die verwandte Inschrift der in Anm.455 genannten Medaille auf den Frieden von Nymwegen.
- 534 Zudem ist festzustellen, daß der Vorderseite zwei katholische, der Rückseite zwei protestantische Mächte zugeordnet sind.
- 535 Heinz-Otto Sieburg: Grundzüge der französischen Geschichte. Darmstadt 1966, S.78.
- 536 Siehe außer der Gruppe der "France Triomphante" (siehe Anm. 253) auch den zerstörten Bleibrunnen der "Gloire de la France" (auch "Fontaine de la Gloire" genannt) im "Bosquet de l'Arc de Triomphe" des Versailler Parks, 1677-82 von Pierre Mazeline geschaffen (Lami 1906, S.366 sowie Thomassin 1694, Taf.131 und die auch in Anm.436 genannte Zeichnung CC 2041 des Stockholmer Nationalmuseums) wie die beiden Steingruppen im Vorhof des Versailler Schlosses aus dem Beginn der achtziger Jahre: Frankreichs Sieg über Spanien von François Girardon (Thomassin 1694, Taf.68 und Francastel 1928, S.79, Nr.48, Abb.45) und Frankreichs Sieg über das Reich von Gaspard Marsy (Thomassin 1694, Taf.69 und Lami 1906, S.356). Zu den Darstellungen der habsburgischen Gegner in Versailles siehe auch Vitzthum 1965, S.4.
- 537 So dichtete Michel Le Clerc, Mitglied der Académie française, 1686 auf Desjardins' Gruppe (Anm. 438): "Si sa gloire au Batave, à l'Ibère, au Germain / A coûté justement tant de sang & de larmes, / La Paix, qu'il leur impose, apaise leurs allarmes. / Et rend à ce Heros son visage serain."
- 538 Boislisle 1888, S.67.
- 539 Kat.Nr.XLV/85 und XLV/94 sowie S.158-71.
- 540 Lore Kaute, s.v. Häresie, Häretiker. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd.2, Rom-Freiburg 1970, Sp.219.

- 541 Ripa, Ausg. Padua 1618, S.74, s.v. Carità 1 und Baudoin Teil 2, 1643, S.114.
- 542 Ripa, Ausg. Rom 1603, S.429, s.v. Religione 1. Vgl. auch Ripas Darstellung der den Tempio in der Hand haltenden Europa, zu der es heißt: "Si rappresenta che tenghi con la destra mano il tempio, per dinotare, ch'in lei al presente ci è la perfetta, & verissima Religione, & superiore à tutte l'altre" (Ripa, Ausg. Rom 1603, S.333). Zu vorausgehenden Beispielen der mit dem Tempelchen versehenen Religio siehe Erna Mandowsky: Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa. In: Bibliofilia 41, 1939, S.232.
- 543 Hierin dem französischen Ripa-Bearbeiter Jean Baudoin folgend, dessen Ausgabe allein ein Bild der Religio enthält (Baudoin Teil 1, 1644, S.170/71; zurückgehend auf Ripa, Ausg. Rom 1603, S.430, s.v. Religione 3).
- 544 Ripa, Ausg. Rom 1603, S.216/17 und Baudoin Teil 2, 1643, S.157, Abb.S.156 (gleiches Bild wie bei Ripa).
- 545 Siehe vor allem John B. Knipping: De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden. Teil 2, Hilversum 1940, S.142-149.
- 546 Vgl. Tervarent Bd.1, 1958, Sp.29. Zur Ikonographie der Ignorantia siehe auch Andreas Pigler: Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. In: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 1, 1954, S.215-35 sowie Dora und Erwin Panofsky: Pandora's Box. The Changing Aspect of a Mythical Symbol. London 1956, S.45-48, Anm.22.
- 547 Ripa, Ausg. Padua 1618, S.209/10, s.v. Fraude und S.477 ff., s.v. Simulatione.
- 548 Ripa, Ausg. Padua 1630, S.360, s.v. Invidia 2 und Ripa, Ausg. Padua 1618, S.142, s.v. Discordia 1: hier wie dort stehen die Schlangen für "mali pensieri" bzw. "cattivi pensieri". Aber auch die Häresie kann Schlangenhaare tragen, so in Darstellungen der Dichtung: "l'Hérésie, autre monstre fécond en serpens tortueux qui naissent de son front" (Pierre Lemoine 1665, zitiert nach Père Victor Delaporte: Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV. Paris 1891, S.155).
- 549 Baudoin, Iconologie, Bd.2, 1643, S.160; vgl. Tervarent Bd.1, 1958, Sp.42.
- 550 Victor H. Elbern: Die Rubensteppiche des Kölner Domes. Ihre Geschichte und ihre Stellung im Zyklus "Triumph der Kirche". In: Kölner Domblatt 10, 1955, S.43-88; s. S.85 und Abb.47. Siehe auch das 1667 datierte Titelblatt zu Cornelius Hazart: Kerckelycke Historie van de gheheel Werelt. Antwerpen 1682 (Knipping [wie Anm.545], Bd.2, 1940, S.142, Abb.95): unter den Heiligen liegen dort Häresie und Unwissenheit (mit Augen-

binde und Eselsohren). - Desjardins' Ikonographie der häretischen Laster, die von Religio besiegt werden, begegnet auch auf einem der zwischen 1687 und 1689 von Antoine Coysevox gearbeiteten Sockelreliefs der im Pariser Rathaus errichteten Statue Ludwigs XIV. (siehe S.84 ff. und Anm.299 ff.). Dort liegen zu Füßen der Religio zwei Figuren, die gemeinsam eine Maske halten; einer der Personifikationen ist mit Eselsohren versehen.

- 551 Menestrier ²1693, Nr.LXXXI; Gros de Boze 1702, Nr.211 und Gros de Boze ²1723, Nr.211; Jacquot 1968, Bd.3, S.425-28.
- 552 Gros de Boze 1702, Nr.213 und Gros de Boze ²1723, Nr.213; Jacquot 1968, Bd.3, S.429-32.
- 553 Pradel 1949, Abb.83; Seligman 1968, S.291/92 und 295, Anm. 24, Abb.4. Siehe auch die Vorzeichnung im Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr. R.F.6066 (Ausst.Kat. Palais des Ducs et Palais des Etats de Bourgogne. Dijon 1956, S.25, Nr.32, Taf.XII): Dort weist der Monarch, der nicht als Herkules dargestellt ist, mit dem Zepter auf die erschlagene Häresie.
- 554 Zu den Maßnahmen gegen den Protestantismus siehe die Studie von Orcibal 1951.
- 555 Mongrédien 1963, S.74-76.
- 556 Méthivier ⁵1968, S.90, Anm.1.
- 557 Orcibal 1951, S.107.
- 558 Méthivier ⁵1968, S.90.
- 559 Zitiert nach Dok.Nr.6.
- 560 Ein Exemplar des Blattes von Antoine Paillet und Guillaume Vallet befindet sich in Paris, BN, Est., Thèses, AA 6. Auch hier ist die Häresie mit Spitzohren versehen.
- 561 Siehe Anm.424. Bislang fehlt eine vornehmlich auf Frankreich bezogene Untersuchung der Darstellungen, die der Unterdrückung des Protestantismus und speziell der Aufhebung des Ediktes von Nantes gewidmet sind (unzulänglich ist der Artikel von Lafond 1903: wie Anm.316). Die Bedeutung des Themas geht schon aus der Tatsache hervor, daß zwei Aufnahmearbeiten der Kunstakademie dem Sieg über die Häresie gelten: das am 27. September 1687 vorgelegte Gemälde Guy Vernansals, eine ausführliche Allegorie mit dem Titel "Louis XIV extirpant l'hérésie" (Versailles M.V.6892; siehe Fontaine 1910, S.226/27), sowie das am 26. Juni 1688 von Jean Hardy eingereichte Relief "La Religion terrassant l'Hérésie" (Paris, Musée du Louvre, Nr.1349; siehe Pradel 1945/46, S.93), das sich kompositorisch wie ikonographisch grundsätzlich von Desjardins' Medaillon unterscheidet; ähnlich wie bei Dubois erscheint hier das Kirchengebäude im Hintergrund.

- 562 Siehe außer den in Anm.551/52 genannten Medaillen auch die Exemplare in Menestrier ²1693, Taf.14, Nr.LXXV (Religio bekränzt Ludwig XIV., der die Häresie besiegt) und Nr.LXXVI (Religio steht über der Häresie). Doch ist deren Datierung nicht gesichert, da die auf den Medaillen selbst angegebenen Jahreszahlen sich auf das dargestellte Ereignis, nicht aber auf das Datum der Prägung beziehen. Es ist zu vermuten, daß das am 9.März 1685 bestellte Relief Desjardins' den Medaillen vorausgeht.
- 563 Jouin 1889, S.445.
- 564 Menestrier ²1693, Taf.5, Nr.XVIII; Gros de Boze 1702, Nr.67; Gros de Boze ²1723, Nr.178 (gegenüber 1702 veränderte Fassung).
- 565 Siehe Anm.548. Zweifellos ist darüber hinaus ein Bezug auf Ira impliziert (vgl. Lise Lotte Möller: Ein holländischer Bilderrahmen aus dem 17. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7, 1962, S.33, Abb.17).
- 566 Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg.Paris 1966, Bd.2, S.13/14; Gabriel Letainturier-Fradin: Le Duel à travers les âges. Paris 1892, S.51-59; Norman A.Bennetton: Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama. Baltimore-London-Paris 1938 (= The John Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages 33); Robert Baldick: The Duel. A History of Duelling. London 1965, S.60 ff.; Roland Mousnier: Etat et société sous François I^{er} et pendant le gouvernement personnel de Louis XIV. Paris 1966, S.184 und 215/16. Siehe auch den 1661 datierten Abschnitt in den "Mémoires" Ludwigs XIV. (Dreyss 1860, Bd.2, S.420).
- 567 J.-E. Fidao-Justiniani: Qu'est-ce qu'un classique? Essai d'histoire et de critique positive. Le héros ou du génie. Paris 1930, S.9.
- 568 Recueil des Harangues Bd.1, 1709, S.403/04. Siehe auch den "Panégyrique du Roi" des Paul Pellisson-Fontanier vom 3.Februar 1671 (ebd. S.203/04) und die ähnliche Aussage J.-L.de Cordemoys vom 12.Dezember 1675 (ebd. S.388).
- 569 Angaben zur zeitgenössischen Literatur bei Orcibal 1951, S.96/97; siehe z.B. auch Gros de Boze ²1723, Nr.209. Vgl. ferner die 1686 in Paris erschienene Schrift "L'Explication du feu d'artifice, dressé devant l'Hostel-de-Ville ... au sujet de la statue du Roy, érigée en la Place des Victoires". Dort ist die Darstellung des Siegs über die Häresie mit der Inschrift versehen: "QUOD HAERESIM A REGIBUS SEPTEM FRVSTRA LACESSITAM PROFLIGAVIT. Pour avoir détruit l'Hérésie que sept Rois avoient inutilement attaquée." Zur Erläuterung heißt es: "François premier, Henri II. François II. Charles IX. Henri III. Henry IV. & Louis XIII. ont inutilement tenté par les supplices & par de sanglantes Guerres, ce que le Roy a exécuté sans aucune effusion de sang".

- 570 Stockholm, Nationalmuseum, THC 5232. Zu den jährlichen Dekorationen des Pariser Collège Louis-le-Grand, welche sich jeweils auf Ereignisse der Regierungsgeschichte Ludwigs XIV. bezogen, siehe Menestrier ²1693, S.77.
- 571 Gundolf 1924, S.192.
- 572 Pierre Le Moyne: De l'Art de regner. Paris 1665, S.62. Zu Le Moyne siehe Kantorowicz 1963, S.165, Anm.263.
- 573 Schramm ²1960, Bd.1, S.199/200 und 262/63.
- 574 Godefroy 1649, Bd.1, S.410 (französische Übersetzung des lateinischen Eides).
- 575 Paris, BN, Ms.fr. 12987, S.336.
- 576 Godefroy 1649, Bd.1, S.410.
- 577 Zitiert nach Funck-Brentano 1913, S.108.
- 578 Ernest Michel: Catalogue des peintures et sculptures ... Musée Fabre ... Montpellier ⁹1890, Anhang S.249.
- 579 Jacquot 1968, Bd.3, S.472-74; Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.214, Nr.306, Abb.S.213. Siehe auch Kantorowicz 1957, S.414/15, Abb.25.
- 580 Jacquot 1968, Bd.3, S.472, Taf.XCV, 2.
- 581 Menestrier 1689, S.27.
- 582 Jouin 1889, S.601; Weigert 1965, S.49, Nr.257.
- 583 Graham/Mc Allister Johnson 1972, S.26-28. Siehe die Medaillen Karls IX. mit dieser Devise bei de Bie 1636 (wie Anm.411), S.63, Nr.V und S.64, Nr.VII, X und XII: Pietas und Justitia halten die Krone über das Haupt des thronenden Königs. - In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden die Worte auch als Devise König Christians V. von Dänemark und Markgraf Johann Friedrichs von Brandenburg-Ansbach Verwendung (siehe Johann Jakob Spies: Brandenburgische historische Münzbelustigungen. Teil 3, Ansbach 1770, S.97 ff., S.217 ff., S.373 ff.). Am 22. September 1680 verteidigte Leonhard Fischer an der Straßburger Universität, unter dem Vorsitz von Johann Joachim Zentgraf, eine dem Markgrafen Johann Friedrich gewidmete These "Symbolum boni principis: Pietate et Iustitia", die namentlich Parallelstellen in der antiken Literatur und der zeitgenössischen Emblematik hinzuzieht. - Zum Kanon der Herrschertugenden, die Pietas und Justitia mit einschließen, siehe generell Stephan Skalweit: Das Herrscherbild des 17. Jahrhunderts. In: Historische Zeitschrift 184, 1957, S.70.

- 584 Georges Pillement: Paris en fête. Paris 1972, S.80/81 (mit Abb.); Graham/Mc Allister Johnson 1972, S.27, Abb.1; siehe jetzt auch Victor E.Graham und William Mc Allister Johnson: The Paris Entries of Charles IX and Elisabeth of Austria 1571. Toronto 1974, S.40 ff.
- 585 Graham/Mc Allister Johnson 1972, S.27.
- 586 Graham/Mc Allister Johnson 1972, S.27.
- 587 Siehe auch das 1684 in Le Havre errichtete Monument Ludwigs XIV. (Anm.422): Dort sind die vier Tugenden in der Weise am Sockel angeordnet, daß Justitia und Religio auf der Vorderseite erscheinen. Vgl. ferner eine am 20. November 1697 anläßlich des Friedenschlusses von Ryswyck vor dem Pariser Rathaus errichtete Feuerwerksarchitektur, auf deren Frontseite Religio und Justitia stehen (Magne 1930, Abb.S.288). Siehe auch das in Anm.736 genannte Denkmalsprojekt.
- 588 Funck-Brentano 1913, S.107 (zitiert nach einem Erlaß Ludwigs XII. von 1499); ebd. S.105-44 weitere Ausführungen über das Richteramt der französischen Könige.
- 589 Kantorowicz 1957, S.414 f.; Graham/Mc Allister Johnson 1972, S.28 machen auch auf den im 16. Jahrhundert rezipierten Bericht von Procopius und Agathus aufmerksam, daß Gerechtigkeit eine elementare Eigenschaft der Gallier sei, die sie unter den Völkern des römischen Imperiums auszeichne.
- 590 Zitiert nach Kantorowicz 1957, S.414, Anm.334.
- 591 Schramm ²1960, Bd.1, S.212/13.
- 592 Schramm ²1960, Bd.1, S.184 und 228.
- 593 Siehe S.98/99.
- 594 Ludwig XIV. trägt in den Darstellungen der bildenden Kunst das Krönungsgewand vor allem dann, wenn er in richterlicher Funktion auftritt und mit Lilienszepter wie "main de justice" versehen ist: siehe z.B. die Medaille auf die Justizreform von 1667 mit der Umschrift "IVSTITIAS IVDICANTI" (Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.89, Nr.125, Abb.S.90 und Menestrier ²1693, Taf.5, Nr.XX, mit erläuterndem Text: "La Justice remet ses balances, et son Espée entre les mains du Roy, qui est dans son trone comme LE IVGE DES IVGES"). Darum auch findet sich auf Rigauds 1701 datiertem Staatsporträt im Louvre (Blunt ²1957, S.232, Abb.191^B und Kantorowicz 1957, S.423) im Hintergrund das Relief der Justitia (dieser für das Verständnis des französischen Staatsporträts essentielle Aspekt wird von Werner Willi Ekkehard Mai: "Le Portrait du Roi": Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Diss.phil.Bonn 1974, Druck Bonn 1975, S.105/06 nur beiläufig berührt). - Im Kontext der friedlichen Komponente, die sich mit der Richterfunktion verbindet (Funck-

Brentano 1913, S.119-122) siehe auch das 1666-68 von Henri Testelin geschaffene Bildnis Ludwigs XIV. in Versailles M.V.6155: Die Akademie gab dem Künstler den Auftrag, den König nicht als Eroberer, sondern als "Monarque pacificateur et justicier" darzustellen (Gaston Brière: Portrait de Louis XIV par Henri Testelin, retrouvé à Versailles. In: BSHAF 1931, S.47). Aus solchem Zusammenhang erklärt es sich auch, daß Ludwig XIV. auf François Chérons Medaille des Friedens von Nymwegen mit der Umschrift ".PACATORI-ORBIS." (siehe Anm.456) den Krönungsmantel trägt. Freilich ist nicht anzunehmen, daß sich das Krönungsgewand der Bronzestatue Desjardins' auf die Rolle Ludwigs XIV. als des Richters im Nymweger Friedenschluß bezieht.

- 595 Siehe Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.17, Anm.1.
- 596 Siehe Dangeau, Bd.1, 1854, S.171; vgl. W.N.Hargreaves-Mawdsley: A History of Legal Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century. Oxford 1963, S.10 und 12.
- 597 Lavis Bd.8/1, 1908, S.3.
- 598 Méthivier ⁵1968, S.75, Anm.1.
- 599 Dangeau, Bd.1, 1854, S.46.
- 600 Ebd. S.103.
- 601 Zu der Audienz siehe u.a. Mercure galant, Mai 1685, S.289-373; Dangeau, Bd.1, 1854, S.171/72; Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.9, 1892, S.272, Anm.9 (mit Lit.) sowie Bd.28, 1916, S.16/17; Theatrum Europaeum Bd.12, Frankfurt a.M. 1701, S.901-904; Du Mont 1739, Bd.1, S.61-63.
- 602 Zu den Motiven Ludwigs XIV. siehe Saint-Simon, Ausg.Boislisle, Bd.28, 1916, S.16/17, Anm.4 und S.17, Anm.1.
- 603 Vgl. auch die von skeptischer Distanz geprägte Äußerung von Karl Ludwig von Pöllnitz (Lettres et mémoires. 3.Auflage, Bd.2, Amsterdam 1737, S.330), der im Anschluß an die Schilderung der Mission des Genueser Dogen u.a. schreibt: "Les François se glorifient beaucoup de cet évènement; ils en ont frappé des Médailles; ils l'ont représenté dans des Bas-reliefs de bronze, en Tapisseries & en Tableaux; tous leurs Historiens en parlent comme d'une des Epoques les plus glorieuses du Règne de Louis XIV."
- 604 Paris, BN, Est., Rés., Coll.Hennin, Nr.5472 und 5476 (siehe auch Champier 1886, S.104 und Mauméné/d'Harcourt 1932, Nr.169); Langlois' Blatt trägt die bezeichnende Überschrift "Louis le Grand la Terreur et l'Admiration de l'Univers".
- 605 Menestrier ²1693, Taf.14, Nr.LXXIIII und Gros de Boze ²1723, Nr.207.

- 606 Versailles, Musée M.V.2107: Maumené/d'Harcourt 1932, S.158, Nr.231.
- 607 Vergleichbar ist ferner der Gestus der Königsgestalt beider Darstellungen; er findet sich auch auf der Medaille des Empfanges der Genuesen (siehe Anm.605).
- 608 Du Mont 1739, Bd.1, S.38-40; siehe auch Jenkins 1947 (wie Anm.294), S.34. Dagegen entspricht die Gebärde der geöffneten Rechten Ludwigs XIV. ganz dem Gestus auf dem Almanachblatt von Langlois (siehe Anm.604).
- 609 Lavis Bd.7/2, 1906, S.345.
- 610 Regnier-Desmarais 1686, S.32.
- 611 Der Republik Genua wurde auch die Bitte ausgeschlagen, ihren Vertretern dieselben Ehren zu erweisen wie den Repräsentanten der gekrönten Häupter; dem gleichlautenden Wunsch Venedigs gab Frankreich jedoch statt (Picavet 1930, S.152).
- 612 Fälschlich sehen Josephson 1943, S.124 und Ellenius 1966, S.165 Christian V. als den Großen Kurfürsten und den Großen Kurfürsten wiederum als den französischen Diplomaten Simon de Pomponne an. Die Identifizierung der zweiten Figur von links mit dem Großen Kurfürsten ist schon durch den Kurmantel gesichert; zudem gibt Desjardins ein recht getreues Porträt des Herrschers (vgl. z.B. das 1673 datierte Bildnis von Matthäus Merian d.J.: Ausst.Kat. Höfische Bildnisse 1966 [wie Anm.294], S.110, Abb.S.111). Der Dänenkönig ist zudem durch den Elefantennorden kenntlich gemacht.
- 613 Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg.Paris 1966, Bd.1, S.166. Vgl. auch Picavet 1930, S.152.
- 614 So wählt Gros de Boze 1702, Nr.178, die Reihenfolge: "le Roy de Dannemark, l'Electeur de Brandebourg & les Princes de la maison de Brunswic."
- 615 Vgl. Picavet 1930, S.151 und Zeller 1934, S.528, Anm.3.
- 616 Siehe die - etwa ein Jahrzehnt später entstandenen - Darstellungen der Wiedereinsetzung des Fürstbischofs von Trier 1645 (Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.40, Nr.67, Abb. S.68; bei der späteren, abgeschwächten Fassung, die Gros de Boze 1702, S.18 reproduziert, liegt der Schild auf dem Boden) und der Rückgabe der Franche-Comté an Spanien 1668 (Ausst. Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.157/58, Nr.233, Abb.S.159).
- 617 Siehe S.165.
- 618 Gros de Boze 1702, Nr.178.
- 619 Vgl. auch die Affäre einer von Menestrier 1689, S.28 veröffentlichten Medaille, die auf dem Avers den gallischen

Hahn über dem schwedischen Reichsapfel zeigt, mit der auf Psalm 16,8 anspielenden Umschrift "SVB . VMBRA . ALARVM"; auf der Rückseite findet sich die Umschrift "Gallus Protector". Menestrier bezieht die Medaille auf den Frieden von 1679, doch trifft das nach Josèphe Jacquot nicht zu ("L'Histoire du Roy Louis le Grand par les Médailles ..." du Père Claude-François Ménestrier. In: Actes du 89^e Congrès national des Sociétés savantes, Lyon 1964, section d'archéologie. Paris 1965, S.222-24). Vor allem erregte man sich in Schweden über die den Tatsachen widersprechende Aussage Menestriers, die Medaille sei in Schweden selbst aus Dankbarkeit gegenüber Frankreich geprägt.

- 620 Zum folgenden siehe vor allem Ellenius 1966, S.165-77 und 180/81, der auf die Tätigkeit Lillieroots aufmerksam machte (erste Hinweise schon bei Auguste Geffroy: Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France ... Bd.2: Suède. Paris 1885, S.LXXII/LXXIII) und auch die Zeichnungen im Stockholmer Reichsarchiv publizierte, während Josephson 1943, S.121-24 allein über Cronströms Intervention berichten konnte. Die ausführliche Darstellung von Ellenius läßt jedoch zahlreiche Fragen offen (siehe die kritische Besprechung von Jennifer Montagu in Burlington Magazine 111, 1969, S.524/25), da der Autor die Planung des Monuments der Place des Victoires nicht im Detail überblickt und auch die Reliefs in irischem Privatbesitz nicht kennt. Darum soll - unter ständiger Bezugnahme auf Ellenius' wichtige Quellenveröffentlichung - der Vorgang nochmals eingehend dargelegt und interpretiert werden.
- 621 Ellenius 1966, S.169/70.
- 622 Ebd. S.170.
- 623 Ebd. S.170.
- 624 Ebd. S.170/71.
- 625 Ebd. S.171, Abb.103. Ellenius nimmt m.E. zu Unrecht an, daß die Zeichnung eine frühe Version des Projektes darstellt; denn damals war das Relief bereits seit längerem in Arbeit und vermutlich schon gegossen.
- 626 Ebd. S.171.
- 627 Ebd. S.172, Anm.1.
- 628 Ebd. Abb.104/o5.
- 629 Ebd. S.173.
- 630 Ebd. S.173.
- 631 Ebd. S.174.

- 632 Clark 1938, S.104.
- 633 Clark 1938, S.108; siehe auch S.62.
- 634 Ellenius 1966, S.175.
- 635 Ebd. Abb.106.
- 636 Siehe zu Cronströms Initiative - außer Ellenius 1966 und Josephson 1943 - auch Josephson, Desjardins, 1928, S.176 und ders.: Nicodemus Tessin d.J. Tiden, Mannen, Verket. Bd.1, Stockholm 1930, S.73/74; gleichfalls wichtig ist die zwischen Cronström und Tessin gewechselte Korrespondenz (Weigert/Hernmarck 1964, S.211, 215-217, 220, 224, 243).
- 637 Ellenius 1966, S.165/66.
- 638 Nach der französischen Übersetzung des schwedischen Originals, die Josephson, Desjardins, 1928, S.176 abdruckt.
- 639 Ellenius 1966, S.165/66.
- 640 Weigert/Hernmarck 1964, S.220 (Cronström-Tessin 10./20. Februar 1699).
- 641 Siehe die Berichte Cronströms vom 20. und 27. März 1699 (ebd. S.220 und 224).
- 642 Dok.Nr.14.
- 643 Jean Arnoult wird in den Dokumenten auch Jean Regnault genannt; siehe Lami 1906, S.504 und Th-B 28, 1934, S.87, s.v. Jean Regnault. Da Arnoult 1687 am Katafalk des Grand Condé arbeitete (Gustave Macon: Les arts dans la maison de Condé. Paris 1903, S.39), den Jean Berain d.Ä. entworfen hatte, könnte er eventuell durch Berains Vermittlung zu den Arbeiten an den Fanaux hinzugezogen worden sein.
- 644 Lami 1906, S.321. Auch Pierre Le Nègre war - in einem anderen Fall - für Berain tätig (Weigert 1937, Teil 1, S.106) und gehörte vielleicht zu seinem Stab ausführender Kräfte.
- 645 Dok.Nr.19.
- 646 Dok.Nr.20, fol.14/15.
- 647 Lemée 1688, S.245.
- 648 Weigert/Hernmarck 1964, S.217 (20./30. Januar 1699).
- 649 Paris, AN, K 1025, Nr.41.
- 650 Zur späteren Geschichte der Laternen und der Medaillons siehe Kat.Nr.XLV, Abschnitt C(S.457ff.).
- 651 Paris, AN, Min.cent., CXIII(Savalette), 308.

- 652 Regnier-Desmarais 1686, S.33. Die Vertreter verschiedener ferner Völkerschaften sind auch auf einer Zeichnung Le Bruns bzw. seines Ateliers vereint, die den Sieg der Religion über die Häresie allegorisiert (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.6388). Dort verehren Siamesen, Indianer usw. die Mächte des christlichen Glaubens, denen wiederum das Porträt Ludwigs XIV. zugeordnet ist. In dem Blatt kommen deutlich die missionarischen Bestrebungen zum Ausdruck, die sich vor allem mit dem Empfang der siamesischen Delegation verbanden (siehe Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg.Paris 1966, Bd.1, S.176/77).
- 653 Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.53, Nr.89 und S.193, Nr.280, Abb.S.194; siehe auch Menestrier, Ausg. Amsterdam 1691, S.32 und Gros de Boze 1702, Nr.216. Zum Empfang der siamesischen Gesandten in Versailles siehe u.a. Dangeau Bd.1, 1854, S.377/78 und Anm.1. Vgl. auch unsere Anm.790.
- 654 Du Mont 1739, Bd.1, S.107.
- 655 Jouin 1889, S.445.
- 656 Siehe Anm.881.
- 657 Boislisle 1888, S.217. Vgl. auch die am 2. Dezember 1685 auf einer Sitzung des Rats der Stadt Marseille zugunsten eines Reiterdenkmals Ludwigs XIV. vorgebrachten Argumente (Herdin 1970, S.188); so weist ein Ratsherr auf die Bedeutung des künftigen Monumentes mit den Worten hin: "Quand tous les peuples de la terre arresteront tour à tour leurs regards sur ce monument auguste: quelle admiration, quel concert de louanges n'excitera-t-il pas?" Die anschließende Aufzählung nennt freilich nicht exotische Völkerschaften, sondern die Vertreter der von Frankreich besiegtten Nationen.
- 658 Paris, BN, Mss., Ms.fr.12987, S.357.
- 659 Siehe Anm.772, Abschnitt 2.
- 660 Brice ²1687, Bd.1, S.70-72; siehe auch Sirén 1914, S.103.
- 661 Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.34/35 und Anm.4 (mit ausführlicher Erörterung Boislisles).
- 662 Rousset, Teil 1, Bd.2, 1862, S.284-89.
- 663 Recueil des Harangues Bd.1, 1709, S.448/49. Zur Fürstentugend der Clementia siehe Verf.: Aspekte des Herrscherlobs - Max Emanuel in Bildnis und Allegorie. In: Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.1, S.10 und 26, Anm.144. Vgl. ferner Boos 1966, S.75/76 und unsere Anm.225.
- 664 Siehe z.B. das in Anm.295 erwähnte Werk Mignards.
- 665 Siehe die der Schlacht von St.Gotthard an der Raab gewidmete Medaille (Gros de Boze 1702, Nr.78), die die stehende Gestalt

der Victoria über türkischen Waffen zeigt. Zum Typus der Victoria, die das Rund der Medaille beherrscht, siehe u.a. Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, Nr.229, 257, 379 und 488.

- 666 In der antiken Münzkunst existiert der Typus nicht (siehe Hölscher 1967 [wie Anm.425]).
- 667 Vitzthum 1965, Taf.24; nach Jouin 1889, S.442 handelt es sich um die Gestalt des "Secret".
- 668 A.Félibien, Recueil, 1689, S.76.
- 669 Jouin 1889, S.446.
- 670 Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.39/40, Nr.31, Taf.54-56; siehe auch Benoist 1945, S.154 und 156.
- 671 Siehe z.B. Aubery 1667, S.15 und speziell S.45: "Puisqu'il est vray que le Turc ayant menacé les Terres de l'Empire, d'une effrayable inondation de Barbares & d'Infideles, il ne se vit jamais d'ardeur pareille à celle de la Noblesse Française, pour aller deffendre les frontieres de l'Allemagne, exposées aux irruptions & aux efforts extraordinaires d'un si puissant & si redoutable Ennemy". Vgl. später die Aussage Voltaires (Siècle de Louis XIV, Ausg.Paris 1966, Bd.1, S.113): "Les Français y firent des prodiges de valeur; les Allemands mêmes, qui ne les aimaient point, furent obligés de leur rendre justice: mais ce n'est pas la rendre aux Allemands de dire, comme on a fait dans tant de livres, que les Français eurent seuls l'honneur de la victoire."
- 672 Siehe auch die vermutlich später entstandene Medaille der "Histoire Métallique" (siehe Anm.665), die gleichfalls Zurückhaltung übt.
- 673 Claude Perrault wählte für den projektierten Obelisk schon 1666 das Ereignis, das den Erdteil Asien vertreten sollte (siehe Anm.511 und 768).
- 674 Boislisle 1888, S.14/15; siehe auch Bouhours 1676, der in der unpaginierten Widmung an François de La Feuille dessen Schlacht von 1664 mit den in Ungarn ausgetragenen Kämpfen des Vorfahren gegen die Türken vergleicht.
- 675 Siehe Jean Guillaume: Le Phare de Cordouan, "merveille du monde" et monument monarchique. In: Revue de l'Art 8, 1970, S.33-52.
- 676 Siehe Pierre Clément: Histoire de la vie et de l'administration de Colbert. Paris 1846, S.204-14. Vgl. auch Ausst.Kat. Le Siècle de Louis XIV. Paris, Bibliothèque Nationale 1927, S.101, Nr.350.
- 677 Jouin 1889, S.445.

- 678 Vanuxem 1957, S.264/65; Jacquiott 1968, Bd.3, S.417-24.
- 679 Vgl. auch das 1694 entstandene Reliefmedaillon Philippe Bertrands an der Porte du Peyrou zu Montpellier (Stopfel 1964, Abb.59; Souchal 1977, S.49-51, Abb.26): vor der Personifikation Frankreichs (?) bewegt sich eine weibliche Gestalt (das Mittelmeer ?) auf einen Flußgott (den Atlantik ?) zu.
- 680 Jacquiott 1968, Bd.3, S.420 und 422, Anm.3, Tafel LXXX, 1 (Zeichnung v. Sebastien Le Clerc) und 2 (1666 geprägte Medaille).
- 681 Jacquiott 1968, S.417-20, Taf.LXXIX, 2 (Zeichnung von Le Clerc) und Abb.3 (Medaille von Jean Mauger).
- 682 Dreyss 1860, Bd.1, S.174.
- 683 Fidao-Justiniani 1930 (wie Anm.567), S.9. Vgl. den Text bei Gros de Boze 1702, Nr.101: "Le dessein de joindre les deux Mers avoit esté proposé plusieurs fois sous le Règne de Henry IV, & mesme sous celui de François Premier. Les difficultez, qui paroissoient insurmontables, empeschèrent tousjours de l'entreprendre. Le Roy est venu à bout de ce grand ouvrage". - Zur Ikonographie des Kanalbaus siehe auch Verf. in Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.127/28.
- 684 Regnier-Desmarais' lateinische Inschrift ("1677. quanta operum moles et quanto surgit ad auras / vertice sic positus Lodoix agit otia bellis") findet sich in der Beschreibung des Denkmals vom 1. September 1687 (Dok.Nr.20). Zudem beschäftigte sich Regnier-Desmarais eingehender mit dem Thema, wie sein 1687 erschienenenes Gedicht "Sur les travaux de la Rivière d'Eure et sur les eaux de Versaille (sic)" zeigt, in dessen unpaginierter Erläuterung es heißt: "L'Inscription Latine que l'Auteur a faite sur les Travaux de la Rivière d'Eure, est ce qui lui a donné la pensée de ce Poème qu'il a composé en Latin & en François. Il a mis à la teste des Vers François, ceux qu'il avoit faits pour l'explication de cette Inscription". Jene zur Erklärung der Inschrift dienenden Verse lauten: "Quels ouvrages nouveaux, s'élevant dans les airs, / A leur vaste grandeur font ceder toute chose! / C'est ainsi que Louis dans la Paix se repose, / Et jouit du Loisir qu'il donne à l'Univers." Somit stellt das 1687 erschienene Gedicht zugleich einen Kommentar zu dem heute in irischem Privatbesitz befindlichen Medaillon dar. Von Interesse ist auch die sich anschließende poetische Beschreibung der Versailler Brunnen.
- 685 Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.559/60.
- 686 Zu vergleichen ist auch Coysevox' Statue des Grand Condé in Chantilly (Germain Papst: Coysevox et le Grand Condé. In: GBA 3.F.7, 1892/I, S.215/16, Anm.1; Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.70/71, Nr.50, Taf.80; Francis H. Dowley: D'Angiviller's

Grands Hommes and the Significant Moment. In: Art Bulletin 39, 1957, S.275, Anm.86; Seelig 1976, S.170 und 189, Anm.151), die schon nach dem vorgegebenen Programm wie auch nach Santeuils Sockelinschrift zu verdeutlichen hat, daß sich der Feldherr und Fürst - nach den kriegेरischen Taten - in der Muße des Friedens der Beschäftigung mit Künsten und Wissenschaften widmet.

- 687 Siehe auch Regnier-Desmarais' Gedicht aus dem Jahr 1687 (vgl. Anm.684); zu dem Fragenkomplex selbst siehe Elias 1969 (wie Anm.144), S.337 ff.
- 688 Menestrier ²1693, S.58/59.
- 689 Robert Darricau: Louis XIV et le Saint-Siège. La négociation du Traité de Pise (1664) d'après Jean-Yves de Saint-Prez, garde au dépôt des Archives des Affaires Etrangères. In: Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France 1964/65, S.79-106 (mit Forschungsbericht).
- 690 Siehe den Text auf dem Stich der 1664 errichteten Pyramide (ein Exemplar in Paris, BN, Est., Coll. Hennin, Nr.4206).
- 691 Lavisse Bd.7/2, 1906, S.270/71.
- 692 Zum Begriff des Schandmonuments siehe Anm.395.
- 693 Ausst.Kat. Le Brun Gobelins 1962, S.30, Nr.13, Abb.S.34-36 und 38.
- 694 Siehe Anm.515 und Anm.519.
- 695 Jouin 1889, S.446.
- 696 André Félibien: Les quatre Elémens peints par M. Le Brun et mis en tapisserie pour Sa Majesté. Paris 1665 (zitiert nach A.Félibien, Recueil, 1689, S.107).
- 697 Für die Errichtung der Pyramide 1664 siehe die Medaillen bei Menestrier ²1693, Taf.4, Nr.XIV; Gros de Boze 1702, Nr.77; Gros de Boze ²1723, Nr.78.
- 698 Menestrier ²1693, Taf.5, Nr.XXIII; Gros de Boze 1702, Nr.109 (leichte Abänderungen gegenüber Menestrier).
- 699 So in den in Anm.698 genannten Werken; Gros de Boze ²1723, Nr.108 gibt die Fassung "PIETAS REGIS OPTIMI".
- 700 Dem Alter nach kann es sich hier weder um den Grand Dauphin noch um einen der Enkel Ludwigs XIV. handeln.
- 701 Siehe die Zusammenstellung bei Saint-Simon, Ausg.Boislisle, Bd.28, 1916, S.34, Anm.2.
- 702 Dreyss 1860, Bd.2, S.110-15.

- 7o3 Dreyss 186o, Bd.2, S.113/14.
- 7o4 Louis André: Michel Le Tellier und Louvois. Paris 1942, S.349-58; Méthivier ⁵1968, S.65-69.
- 7o5 Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 197o, S.1o4, Nr.146: Zahlungen an Thomas Bernard 1686; siehe auch Menestrier ²1693, Taf.4, Nr.XV.
- 7o6 Gros de Boze 17o2, Nr.85 (gegenüber der bei Menestrier wiedergegebenen Fassung ist der architektonische Hintergrund fortgelassen und das Ereignis auf das Jahr 1666 - nicht aber 1665 - datiert) und Gros de Boze ²1723, Nr.86.
- 7o7 Dok.Nr.15.
- 7o8 Dok.Nr.14.
- 7o9 Abbé Simon-Philippe Mazière de Monville schreibt in der sehr einseitigen, auf Bestellung der Tochter Mignards verfaßten Vita des Malers (La vie de Pierre Mignard premier peintre du Roy. Paris 173o; Ausg. Amsterdam 1731, S.149/5o): "Mignard étoit également profond dans les trois parties de la peinture. Qu'il ait été grand Dessinateur, il l'a montré non seulement par les ouvrages qu'il a faits; mais encore par ceux qu'il a conduits, tant à Paris pour la Place des Victoires dont il a donné les desseins, que pour Versailles, où l'on voit quinze Termes de marbre de neuf pieds de haut, exécutez d'après ses idées, aussi bien que deux statues fort estimées, représentant, l'une la fidélité, l'autre la fourberie, dont les modèles ont été faits de sa main". Gewiß ist die Behauptung des Autors übertrieben, Mignard habe die Entwürfe für die Place des Victoires geliefert; sein Anteil beschränkt sich wohl auf einen Teil der Laternenmedaillons. - Zu den Arbeiten Mignards in Versailles siehe Francastel 193o, S.235 und 251/52. Die Modelle der zwei Versailler Statuen der Treue und des Betrugers sind auf Mignards Selbstbildnis im Louvre wiedergegeben (Ausst.Kat. Louis XIV 196o, S.99/1oo, Nr.529 und Kat. Rosenberg/Reynaud/Compin 1974, wie Anm.11o, Bd.2, S.14, Nr.571). - Zu den Denkmalsentwürfen Mignards siehe S.194 und Anm.742 ff.
- 71o Nach Aussage der Biographie Mazière de Monvilles (wie Anm. 7o9, Ausg. Amsterdam 1731, S.116/17) unterhielt Mignard sehr gute Beziehungen zu La Feuillade, dessen Porträt er - wie auf Grund der chronologischen Einordnung im Text zu vermuten ist - wohl kurz vor 1687, d.h. im Augenblick der Beteiligung am Denkmal der Place des Victoires schuf.
- 711 Josephson, Desjardins, 1928, S.176.
- 712 Sirén 1914, S.1o5.
- 713 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.398.

- 714 Herding 1970, S.193.
- 715 Siehe z.B. auch den Stich der von Louis de la Tour d'Auvergne 1678 oder 1679 verfochtenen These, bei dem Menestrier ²1693, S.65 von einem neuen Typus spricht: Es wurden verschiedene politische Ereignisse aus den Jahren 1672-1679 in einer "trophée" mit Devisen, Inschriften, Emblemen und "Eloges" verbunden.
- 716 Siehe vor allem Kantorowicz 1963, S.166-68. Der Autor geht auf die Probleme in weiteren Zusammenhängen ein, während sich die detaillierten Ausführungen von Josèphe Jacquot 1968 sehr speziell mit der Münzgeschichte Ludwigs XIV. befassen (siehe auch dies. im Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.263-348).
- 717 Josèphe Jacquot im Ausst.Kat. Médaille Louis XIV 1970, S.316. In dieser dritten Periode der Tätigkeit der "Petite Académie", zwischen 1691 und 1695, wurden einheitliche Maßstäbe aufgestellt. In der vierten Periode, zwischen 1695 und 1701, widmete man sich der Durchführung des umfassenden Programms der "Histoire Métallique" und betrieb auch die Buchedition (Gros de Boze 1702; revidierte und erweiterte Ausgabe 1723). Die früher erschienenen Veröffentlichungen Menestriers (1689, ²1693) besaßen keinen offiziellen Charakter; ohne die Systematik der späteren "Histoire Métallique" wurden hier die vorhandenen Medaillen abgebildet und u.a. durch einen laufenden Text kommentiert (zu Menestrier siehe außer den genannten Arbeiten auch Vanuxem 1957 sowie Jacquot, Histoire du Roy, 1965 [wie Anm.619] und Jacquot 1968). Sicher zu datieren sind nur die späteren Medaillen der "Histoire Métallique". Die Entstehungszeit der früheren Exemplare ist dagegen häufig ungewiß; zumindest darf die auf der Medaille angegebene Jahreszahl, die sich auf das dargestellte Ereignis bezieht, nicht als Datum der Prägung angesehen werden. Erst die auf Archivstudien beruhenden Forschungen Josèphe Jacquots haben hier präzise Anhaltspunkte erbracht.
- 718 Claude Gros de Boze: Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres ... Bd.1, Den Haag 1718, S.1-46; Kantorowicz 1963, S.167, Anm.272; Jacquot 1968, Bd.1, S.XXIII-LXIX (mit Lit.).
- 719 Siehe Le Pautres Ansichten der Säle bei Lejeune de Boulencourt 1683 sowie die Angaben bei Dimier ²1928, S.30-34; für die Zuschreibung und Datierung siehe jetzt Antoine Schnapper: La peinture décorative. In: Les Invalides. Trois siècles d'histoire (hrsg. von Jacques Wemaere). Paris 1974, S.80/81.
- 720 Roger-Armand Weigert: Remarques sur les "Conquêtes de Louis XIV" tissées par Behagle. In: BSHAF 1932, S.280-89; Daniel Meyer: Les conquêtes de Louis XIV. In: Revue du Louvre et des Musées de France 20, 1970, S.155-64.

- 721 Siehe vor allem Charles-Antoine Jombert: Catalogue raisonné de l'oeuvre de Sébastien Le Clerc. Paris 1774, Bd.2, S.42-46 und 147-49; Th-B 22, 1928, S.524; Weigert 1932 (wie Anm. 720), S.289; Meyer 1970 (wie Anm.720), S.156.
- 722 Siehe Anm.488.
- 723 Siehe die Liste bei Brice ³1698, Bd.1, S.284-90.
- 724 So spricht Menestrier, Ausg. Paris ²1693, S.70 hier von "Annales de sa Vie depuis l'an 1660 jusqu'à l'an 1690".
- 725 Zur Baugeschichte siehe Fiske Kimball: Mansart und Le Brun in the Genesis of the Grande Galerie de Versailles. In: Art Bulletin 22, 1940, S.1-6. Zu den Malereien siehe Jouin 1889, S.281-88 und 441-49; Ausst.Kat. Le Brun 1963. S.LXVI-LXIX, Nr.36-40 und 157-64 (Jennifer Montagu und Jacques Thuillier); Vitzthum 1965, S.2-7; Langner 1970/71, S.9-11. Die Freiburger Habilitationsschrift von Herrn Prof. Dr. Johannes Langner blieb mir unbekannt. Darum werden alle Fragen, welche die Galerie des Glaces wie die zyklischen Programme in der Kunst Ludwigs XIV. betreffen, hier nach Möglichkeit ausgeklammert.
- 726 Siehe Pierre de Nolhac: L'art de Versailles. Escalier des Ambassadeurs. In: RAAM 7, 1900, S.54-68 und zuletzt Marie Bd.1/2, 1968, S.263-77; vgl. ferner Anm.478.
- 727 Siehe die eindringliche Analyse von Langner 1970/71, S.9-11.
- 728 Regnier-Desmarais 1686, S.12. Auch Félibien/Lobineau 1725, Bd.2, S.1380 sprechen von der Schlacht von Rocroy als einem "présage de la prospérité du nouveau regne". Siehe auch die Medaille der Schlacht von Rocroy (Menestrier 21693, S.14 und Gros de Boze 1702, Nr.6) mit der Umschrift: "VICTORIA PRIMIGENIA" (Jacquot 1968, Bd.1, S.23-25).
- 729 Hautecoeur 1927, S.179; Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.22-26; André Chastel und Jean-Marie Pérouse de Montclos: L'aménagement de l'accès oriental du Louvre. In: Les Monuments Historiques de la France N.F.12, 1966, S.185. Das ursprünglich für den Louvrehof projektierte Monument sollte sich einem späteren Plan zufolge vor der Louvrekolonnade erheben (siehe die Beschreibung, die wohl erstmals Brice 81725, Bd.1, S.202 gibt).
- 730 Guillet de Saint Georges: Henri Testelin. Discours sur le portrait du roi. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.229-38 (verlesen am 6.Oktober 1691); Mauméné/d'Harcourt 1932, Nr.56, S.56/57 und 273/74; Brière 1931 (wie Anm.594), S.46-49; Ausst.Kat. Louis XIV 1960, S.101, Nr.535, Taf.LXXVII.
- 731 Kat.Guiffrey/Marcel Bd.7, 1912, Nr.6386; siehe Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.25, Abb.1 sowie Stopfel 1964, Abb.43c und jetzt Ausst.Kat. Collections de Louis XIV. Paris, Orangerie des Tuileries, 1977/78, S.260, Nr.259.

- 732 Jouin 1889, S.594/95; Weigert 1965, S.56, Abb.294.
- 733 Sirén 1914, S.102.
- 734 Paris, BN, Mss., Ms.fr.12987, S.257 (abgedruckt von Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.22-24).
- 735 Nach Nivelon waren als Tugenden "Autorité", "Valeur", "Prudence" und "Force" vorgesehen. Die Flüsse bezogen sich - im Gegensatz zu dem an der Stelle des Hôtel de Soissons geplanten Monument Le Bruns - nicht auf die politischen Gegner Frankreichs; vielmehr handelte es sich, Nivelon zufolge, um "huit des fleuves principaux de ce Royaume". Auch waren die Sklaven, soweit es sich der Beschreibung Nivelons entnehmen läßt, nicht als Repräsentanten bestimmter Nationen gekennzeichnet. Unter weitgehendem Verzicht auf aggressive Tendenzen dominierte hier das Thema der persönlichen Herrschaft des Königs. So waren u.a. Schiffsschnäbel vorgesehen: "de puissantes rostres ou poupes de navires qui signifient le gouvernement" (vgl. Manfred F.Fischer: Columna rostrata C.Duillii. Überlieferung und Bedeutungswandel einer antiken Ehrensäule. In: Storia dell'arte 4, 1969, S.369-87).
- 736 Wesentlich später entstand ein bislang unbeachtetes Projekt, das zur Nachfolge der sog. Louvre-Pyramide zählen könnte. In dem 1725 in Paris erschienenen "Traité de la Perspective Pratique" veröffentlichte der Architekt Jean Courtonne den Entwurf eines Monumentes, der nach seinen eigenen Worten Ludwig XIV. vorgelegen und dessen Billigung gefunden hatte (Text S.107-109, Tafel zwischen S.108 und 109). Über einem architektonischen Unterbau erhebt sich eine steile Pyramide mit trapezförmigen Reliefs, die neben einer militärischen Szene - in Art des Rheinübergangs Martin Desjardins' - den Empfang der Siamesen 1686, die Zerstörung des "Temple de Charenton" 1685 und den Sieg der Religion über die Häresie zeigen. Auf der im Kupferstich wiedergegebenen Seite ist am Sockelbau die Statue des Herkules dargestellt, der die Hydra erschlägt; zu den Seiten stehen die Figuren der Justitia und der Religio. Kommentierend schreibt Courtonne S.109: "l'Hercule Gaulois assomme l'Hydre & luy porte le dernier coup de la mort: on voit à ses côtes la Religion & la Justice, dont les intérêts luy font terminer si genereusement que se Prédecesseurs avoient commencé, mais dont le succès glorieux étoit réservé à Louis le Grand". Da nach Auskunft des Textes sich eines der Reliefs der anderen Seiten auf den Frieden von Rijswijk bezieht, muß das Projekt nach 1697 entstanden sein.
- 737 Siehe Anm.247.
- 738 Siehe den mit Darstellungsfeldern versehenen Obelisk beim Einzug der Maria von Medici in Lyon 1600 (Mourey 1930, S.68 ff., Abb.45 und T.E.Lawrenson: The French Stage in the XVIIth century. Manchester 1957, S.127, Abb.69) sowie die 1624 in Metz errichteten Obelisk (Mourey 1930, S.110, Abb.84 und Stopfel 1964, Abb.9a). Vgl. auch die 1688, an-

lächlich der Geburt des Sohnes Jakobs II. von England, im Pariser Collège d'Ecosse aufgestellte Pyramide einer Feuerwerksdekoration (Magne 1930, Abb.S.285).

- 739 Vanuxem 1957, S.268; Stopfel 1964, S.139, Anm.72.
- 740 J.-Fr. Blondel, *Architecture française*, Bd.2, 1752, S.138/39. Zu den höchovalen Medaillons der Interkolumnien schreibt er: "ces médaillons ... renferment des sujets qui représentent les principales actions, les victoires & les conquêtes de Louis XIV", zu den querrechteckigen Reliefs der Attika: "... des bas-reliefs qui désignoient les principales Batailles gagnées par Louis XIV, sur ses ennemis."
- 741 J.-Fr.Blondel, *Architecture française*, Bd.4, 1756, S.48; Buch VI, Nr.I, Taf.7 = Taf.448 und Taf.11 = Taf.452. Siehe zu Perraults Louvrekolonnade u.a. Michael Petzet: Entwürfe zur Louvre-Kolonnade. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlin 1967, Bd.3, S.159-63.
- 742 Ragnar Josephson: Un projet de place Royale à la pointe de la Cité, attribué à Pierre Mignard. In: BSHAF 1928, S.52-58; Josephson 1943, S.138-141, Abb.93-95; Ausst. Kat.Bullet 1945, S.26/27, Nr.29/30 und 34/35 (Zuschreibung an Pierre Bullet); Stopfel 1964, S.60/61 und S.156, Anm.155; Jörg Garms: Projects for the Pont Neuf and Place Dauphine in the First Half of the Eighteenth Century. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 26, 1967, S.102 und 109/10, Abb.9-11; Runar Strandberg: Les projets d'autels conçus par Pierre Bullet pour Saint-Germain-des-Prés conservés à Stockholm sowie ders.: Pierre Bullet et les problèmes que soulèvent l'Eglise des Soldats et le Dôme des Invalides. Wiederabdruck in ders.: Pierre Bullet et J.-B. de Chamblain. Stockholm 1971, S.169/70 und 179/80.
- 743 Freilich sind die Bauwerke der Ile de la Cité - vor allem Notre-Dame und die Sainte-Chapelle - in der Zeichnung weggefallen.
- 744 Nach Boislisle 1888, S.112/113, Anm.8, der das Tagebuch des Père Léonard zitiert.
- 745 Josephson, *Place Royale*, 1928 (wie Anm.742), S.53; siehe auch Guiffrey 1874/75, S.29. Man beachte ferner die Erwähnung einer "Colonne historique aussy en papier collé sur toile" in Mignards Nachlaßinventar von 13.-16.Juni 1695 (Paris, BN, Mss., Ms.fr.9447, fol.199). Die Zeichnung ist dort in der Rubrik "Desseins faits avant que M. Mignard fut premier peintre" genannt; darum muß sie vor 1690 entstanden sein.
- 746 Siehe Anm.709 und S.427. Auf dem Plan, wie ihn das Gemälde zeigt, ist der Sockel des Monuments nur unvollständig

wiedergegeben; das dort befindliche Relief stellt eindeutig den Rheinübergang Ludwigs XIV. dar.

- 747 Für Mignards Autorschaft des Stockholmer Projektes spricht auch die Felsbildung des Sockels. Denn unter den verschiedenen Denkmalsentwürfen, die das Nachlaßinventar nennt (siehe Anm.745), findet sich u.a. "un dessein en papier collé sur toille d'un piédestal en rocher d'une statue équestre" (Paris, BN, Mss., Ms.fr.9447, fol.199^v).
- 748 So könnte sich auch der Widerspruch erklären, auf den Stopfel 1964, S.156, Anm.155 zu Recht hinweist: Die topographische Angabe "derrière le cheval de bronze" bezieht sich kaum auf einen Platz an der Stelle der Place Dauphine, sondern eher auf den "Terre-plein", der z.B. schon 1662 für ein Denkmalsprojekt ins Auge gefaßt worden war (Seelig 1976, S.192, Anm.183).
- 749 Weigert/Hernmarck 1964, S.206 (14./24.Oktober 1698).
- 750 Josephson, Place Vendôme, 1928, S.87. Dementsprechend fand die Enthüllung des Vendôme-Denkmals am 13. August 1699 ohne jede Beteiligung des Hofes statt, wie Daniel Cronström an Nicodemus Tessin berichtete: "La ville y fut en corps et en fit toute la solemnité, sans que le Roy s'en soit meslé en façon du monde et sans qu'aucun des Princes de la maison du Roy ny mesme aucun des ministres y ait assisté" (Weigert/Hernmarck 1964, S.236).
- 751 Über die Verwendung der Säule als Monument äußert sich ausführlich d'Aviler 1691 (Bd.1, Ausg.1694, S.306/o7 und Bd.2, Ausg.1693, S.62-65).
- 752 Schon Weigert 1962, S.63 macht auf den Zusammenhang mit den Festdekorationen aufmerksam. Ohnehin hebt der Autor die Bedeutung der ephemeren Architektur für die Kunst Ludwigs XIV. hervor. Der enge Konnex zwischen der Architektur in unvergänglichem Material und den ephemeren Dekorationen zeigt sich besonders deutlich an einer Triumphbogenzeichnung Le Bruns (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.8213), die als Entwurf für den Triumphbogen im Faubourg Saint-Antoine gilt (siehe auch Anm.495). Doch die Flammenvasen deuten auf eine Festarchitektur. Der Widmungsinschrift nach, die sich auf die Eroberungen des 1668 siegreich beendeten Devolutionskrieges bezieht, muß der Entwurf 1668 entstanden sein. Hier wird die Ehrenpforte mit Obelisk verbunden, die hochovale Medaillons mit abgekürzten Darstellungen z.T. emblematischer Art aufweisen.
- 753 Weigert 1937, Teil 1, S.97, Abb.24 und Teil 2, S.128/29, Nr.149. Siehe auch den am 14.Juli 1689 - anläßlich der Enthüllung des Louis XIV-Standbildes von Antoine Coysevox (s. S.85) - errichteten Ehrentempel nach dem Entwurf von Jean Berain d.Ä. (Weigert 1962, S.56/57).

- 754 Das Prinzip der in einer Kette aufgehängten Medaillons begegnet häufig in der Graphik und ist dort wohl auch vorbereitet: siehe z.B. Jean Le Pautre's Stiche der "Triumphes des Rostaing" von 1661 (Paris, BN, Est., Ed 42a, Oeuvre de Jean Le Pautre, fol.100-115; siehe auch Jörg Gams: Graphische Blätter für Charles de Rostaing. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, S.231-46, speziell S.240/41, 244/45, u.a. Abb.166), welche die Medaillonhänge im Zusammenhang mit phantastischen Denkmalsaufbauten verwenden. Vgl. ferner Jean Le Pautre's Radierung eines "Arc Triomphal de la Paix" (Paris, BN, Est., Ed 42b, fol.33), zwischen dessen Doppelsäulen Porträmedaillons aufgehängt sind.
- 755 Lemonnier, Procès-verbaux, Bd.2, 1912, S.99.
- 756 Magne 1930, Abb.S.66.
- 757 Hans Martin von Erffa: Ehrenpforte. In: RDK Bd.4, Stuttgart 1958, Sp.1493. Fackeln erhellten auch ephemere Herrscherdenkmäler (siehe z.B. das von Fackelhaltern umstandene Reitermonument Max Emanuels, das die Münchner Jesuiten 1686 errichteten: Verf. in Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.91, Nr.230).
- 758 Siehe auch die undatierte Kostenaufstellung des Blechschmiedes Blanchard (Dok.Nr.11), der nach den Weisungen Jean Berains und des Herzogs von Fornari die Modelle von "lanternes et pyramides de feu" anfertigte. Allerdings ist nicht deutlich, ob sich die Modelle auf eine ständige Beleuchtung des Denkmals oder auf eine einmalige Festillumination beziehen.
- 759 Boislisle 1888, S.56 (nach den wenig zuverlässigen Memoiren des Abbé de Choisy).
- 760 So wurde z.B. kolportiert, es sei La Feuillades Absicht gewesen, unter dem Monzment ein Grabgewölbe anzulegen und sich dort beisetzen zu lassen (Boislisle 1888, S.73/74).
- 761 Man vergleiche besonders die kultische Beleuchtung von sakralen Denkmälern mit Votivcharakter, speziell von barocken Marien-, Pest- und Dreifaltigkeitssäulen; siehe Herbert Brunner: Dreifaltigkeitssäule. In: RDK Bd.4, Stuttgart 1958, Sp.449-57 sowie die Feststellungen bei Michael Schattenhofer: Die Mariensäule in München. München-Zürich 1971(= Schnell & Steiner Große Kunstführer 61), S.36 und Gertraud Schikola: Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, S.428, Anm.6.
- 762 Lemée 1688, S.247-49; siehe z.B. auch Rainssant 1686, Ausg. Amsterdam 1687, S.199.

- 763 Lemée 1688, S.248/49.
- 764 Siehe Anm.394.
- 765 Siehe S.193.
- 767 Auch die an der Antike orientierten Theoretiker beschä-
tigten sich nicht mit den figürlichen, sondern vorrangig
mit den architektonischen Denkmälern. So behandelt Fr.
Blondel im 1675-83 erschienenen "Cours d'architecture"
nur die "Pyramides" und "Obélisques", die "Colonnes
rostrales" und die "Arcs de triomphe".
- 768 Wittkower 1961, S.497/98; Stopfel 1964, S.41. - Siehe
auch Claude Perraults 1666 gezeichnetes und 1667 vorge-
legtes Projekt eines auf dem linken Seine-Ufer zu errich-
tenden Obeliskens, dessen Sockel mit vier Reliefs geschmückt
werden sollte (Perrault Ausg.1909, S.234-41, Abb.nach S.
234; Laprade 1960, S.332, Abb.C 4 B; Josèphe Jacquot:
Médaillles et projets de monument et de jetons pour la
Colonie de Madagascar en 1665 et la fondation de la
Compagnie française des Indes en 1664. In: Actes du 91^e
congrès national des Sociétés savantes Rennes 1966, Section
d'Archéologie. Paris 1968, S.415 ff., Abb.4/5; Wolfgang
Herrmann: The Theory of Claude Perrault. London 1973
[= Studies in Architecture Bd.12], S.17, Abb.5). Eine
Variante befindet sich im Stockholmer Nationalmuseum THC
2428 (Laprade 1960, S.332, Abb.C 4). Siehe auch unsere
Anm.511 und 673.
- 769 Garms 1973, S.152, Abb.1.
- 770 Siehe S.237 und Anm.945 ff.
- 771 Grundlegend für die Geschichte der Place Vendôme ist nach
wie vor die Studie von Boislesle 1888, S.94-209. Fast alle
späteren Arbeiten beschäftigen sich überwiegend mit der
Architektur des Platzes: siehe u.a. Steinmann 1917, S.352-
55 (vor allem zur Statue); Maurice Dumolin: La Place Ven-
dôme. In: Commission Municipale du Vieux Paris 30, 1927,
S.3-52 (exakte Chronologie der Platzgeschichte, wichtigste
Ergänzung zu Boislesle); Josephson, Place Vendôme, 1928,
S.83-91 (erstmalige Besprechung der Zeichnungen, Publikation
der Stockholmer Blätter; auch wichtige Angaben über die
Sockelprojekte); Francastel 1928, S.81/82, Nr.54 (vor
allem zur Statue und deren Reduktionen); Oudinot 1937,
S.236-38; Josephson 1943, S.124-38; Hauteceur, Architec-
ture classique, Bd.2/2, 1948, S.607-14; Edouard-Jacques
Ciprut: L'auteur de l'église des Capucines de la Place
Vendôme et ses deux projets de façade. In: BSHAF 1956,
S.259-269; s.S.260; Lavedan Bd.3, 1959, S.295-98; Runar
Strandberg: Les dessins d'architecture de Pierre Bullet
pour la Place Vendôme et l'hôtel Reich de Pennautier-
d'Evreux. In: GBA 6.F. 65, 1965/I, S.71-90; U.Keller 1971,
S.47-80, speziell S.57-68 (ohne Kenntnis der wichtigen

Arbeiten von Dumolin 1927 und Josephson 1928); Gardes, Monument, 1975, S.125/26; Ausst.Kat. Bouchardon 1973, Nr.37.

772 In der frühen, 1685/86 anzusetzenden Planungsphase des Piedestals des für die Place Vendôme vorgesehenen Denkmals sind zwei Projekte zu unterscheiden:

1. Wohl noch auf die zweite Jahreshälfte 1685 geht der Vorschlag zurück, auf dem mit vier ausladenden Eckblöcken versehenen "Soubassement" ein an den vier Ecken von je zwei Doppelsäulen eingefasstes Postament zu errichten, über dem ein starkes Konsolgesims sitzt. Der ausgesprochen plastisch artikulierten Architektur entspricht ein aufwendiger Skulpturenschmuck, der in verschiedenen Varianten überliefert ist. Gemeinsames Kennzeichen sind die auf den Eckblöcken aufgestellten Frauenfiguren der vier Erdteile (vgl. auch unsere S.173; siehe dagegen das auf dem spätestens Ende 1685 von Nicolas Langlois verfertigten Almanachblatt für das Jahr 1686 [Paris, BN, Est., Rés., Coll. Hennin, Nr.5472] miniaturhaft wiedergegebene Denkmalsprojekt, das - bei ansonsten übereinstimmendem Aufbau - Sklavengestalten auf den Eckblöcken zeigt, während Bellona-Minerva die Mitte der Längsseite einnimmt). Im Detail ergeben sich folgende Unterschiede:

a. Tessin berichtet 1687 (Sirén 1914, S.104) von einem offenbar verworfenen Modell Girardons, das auf der vorderen Schmalseite Fama, auf der hinteren Schmalseite Pax aufweist, während sich auf den Längsseiten zum einen die Gruppe der die Häresie überwindenden Religio (vgl. S.145 ff.), zum anderen die Gruppe der auf dem Rücken des Chronos schreibenden Historia (vgl. Seelig, Guidi, 1972, S.102, Anm.74) befinden; hier deutet sich bereits der recht unverbindliche, auf generelle Topoi des Herrscherlobs gestimmte Charakter des Programms an.

b. Eine qualitätvolle Zeichnung des Pariser Musée Carnavalet (Est., Portefeuille Dessins d'architecture anonymes, Inv.Nr.D.8097 E.18.234; 47 x 57,9 cm; Feder in Schwarz, grau, rotbraun und grün laviert), zu der mit geringfügigen Abweichungen der recht grobe Stich François Jollains korrespondiert (Paris, BN, Est., Va 234^a, fol.78), zeigt Fama nun auf der hinteren Schmalseite, auf der vorderen aber Bellona; die Längsseiten werden von je einem Sklavenpaar eingenommen, das Postament ist mit einer hochovalen Inschrifttafel besetzt.

2. Das wenig später zur Ausführung bestimmte Modell nach Jules Hardouin-Mansarts Entwurf, das nahe der projektierten Place Vendôme aufgestellt war und dort kritisch in Augenschein genommen wurde (siehe den Bericht über Louvois' und Le Bruns gemeinsamen Besuch Ende 1685 oder Anfang 1686 bei Guillet de Saint-Georges: Charles le Brun. in: Dussieux 1854, Bd.1, S.59 und Tessins Tagebuchniederschrift aus dem Jahr 1687 bei Sirén 1914, S.103), übernimmt die wichtigsten Elemente des ersten Stadiums, reduziert aber die Dimensionen des "Soubassements" (keine diagonal vorspringenden Eckblöcke, weniger Stufen) und verzichtet auf die allegorischen Figuren am Postament selbst; auf den Schmalseiten erheben sich nun ebenfalls Sklavenpaare (nach Tessins

Überlieferung) bzw. Trophäen (nach der Darstellung der Zeichnung in Paris, BN, Est., Va 234^a, fol.89, Fonds Robert de Cotte Nr.1837 = Francastel 1928, Abb.49). Überdies werden die Aussagen einerseits durch das wohl Ende 1687 entworfene Almanachblatt François Jollains für das Jahr 1688 (Paris, BN, Est., Rés., Coll. Hennin, Nr.5614), andererseits durch den Text von Brice ²1687, Bd.1, S.70-72 bestätigt, der u.a. auch am Postament befindliche "bas reliefs" und "inscriptions" erwähnt (siehe zudem den von Boislisle 1888, S.121 zitierten Bericht des Mercure galant vom Februar 1687). Dem entspricht die mit dem erwähnten Blatt zusammengehörige Zeichnung in Paris, BN, Est., Va 234^a, fol.88, Fonds Robert de Cotte Nr.1836 (= Francastel 1928, Abb.50; alte Beschriftung auf Verso: "Dessein pour la Statue équestre et pied d'estail pour mettre à l'hostel de Vandosme réglé par Sa Majesté et Mgr de Louvois après en avoir fait faire les models en grand et en petit"), die auf der linken Längsseite des Sockels ein hochovales Relief mit dem Empfang der Königin von Saba durch Salomon wiedergibt (vgl. auch die ähnliche Szene auf dem in Anm.921 genannten Sockelentwurf in Paris, BN, Est., Va 234^a, fol.89, Fonds Robert de Cotte Nr.1847; zur Darstellung siehe S.173).

3. Eine Mittelstellung zwischen dem ersten und dem zweiten Stadium nimmt die Variante in BN, Est., Va 234^a, fol.90, Fonds Robert de Cotte Nr.1849 ein, die zum einen noch das mächtige "Soubassement", zum anderen schon eine Trophäe an der vorderen Schmalseite aufweist; die Ecken des Postaments selbst sind hier nicht mit Doppelsäulen, sondern mit Pilastern ausgezeichnet.

Wenig später wird - vielleicht im Zusammenhang mit der Kritik des Auslands an dem Denkmal der Place des Victoires - die Arbeit an dem bereits weitgehend ausgeführten Sockelmodell des für die Place Vendôme bestimmten Monuments eingestellt. Im September 1688 erteilt Louvois der "Académie royale d'architecture" den Auftrag, neue Piedestalentwürfe anzufertigen (Lemonnier, Procès-verbaux, Bd.2, 1912, S.166). Es fragt sich, ob die Zeichnungen Pierre Bullets (Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 4738 = Josephson, Place Vendôme, 1928, Abb.24 und Ausst. Kat. Bullet 1945, Nr.32; THC 4739 = Ausst. Kat. Bullet 1945, Nr.33; THC 4740 = Ausst. Kat. Bullet 1945, Nr.31 und Langenskiöld 1959, Abb.132 sowie THC 6268 und THC 7247) tatsächlich erst nach der Einberufung der Akademie 1688 (Josephson, Place Vendôme, 1928, S.91) oder eventuell nicht doch schon früher anzusetzen sind. Denn sie besitzen, bei beschränkten Maßen, ein aufwendiges Sockelprogramm mit Herkules und Minerva sowie Sklaven- und zwei Fama-Gestalten und Reliefs militärischen Charakters.

Die von Pierre Mignard für den Piedestal desselben Denkmals geschaffenen Entwürfe haben sich nicht erhalten. Ein nach seiner Ernennung zum "Premier Peintre" 1690 entstandenes Modell weist mehrere Figuren und Reliefs auf (Paris, BN, Mss., Ms.fr. 9447, fol.191^r und 194^r sowie Guiffrey 1874/75, S.41 und 45; zitiert nach dem in Paris,

AN, O¹ 1964 befindlichen Exemplar des Nachlaßinventars von 1695. Eventuell bezieht sich auch ein in Ms.fr.9447, fol.199^v genannter, vor 1690 gefertigter "Dessein ... d'un piédestal en rocher d'une statue équestre" auf die Place Vendôme; hier liegt der Vergleich nahe mit einem von Tessin 1687 [Sirén 1914, S.104] in Girardons Atelier beschriebenen Modell einer "statue équestre en amble", d.h. im Paßgang, die wohl ebenfalls der Place Vendôme gilt und das Motiv des von Flußgöttern eingenommenen Felsenunterbaus mit einer hohen Piedestalarchitektur verbindet: siehe auch die spätere Zeichnung bei Wittkower 1961, S.513, Anm.75, Abb.35).

- 773 Siehe die Zeichnungen Fonds Robert de Cotte Nr.1833/34 (Paris, BN, Est., Va 234a, fol.87/96 = Francastel 1928, Abb.51/52) und den 1699 datierten Stich von Pierre Le Pautre (Ausst.Kat. Grupello 1971, S.370/71, Nr.336, Taf.204a).
- 774 Als vorausgehendes Beispiel einer Louis XIV-Statue im Innenraum ist - außer der Statue Jean Warins (s. Anm.258) - die Steinfigur des Königs in Lebensgröße zu nennen, die Jean Dedieu 1676/77 für das Rathaus zu Arles schuf (Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.117; Expilly, Bd.1, 1762, S.252; Réau 1959, Bd.1, S.242; Jean Boyer: Jules Hardouin-Mansart et l'Hôtel de Ville d'Arles. In: GBA 6.F.74, 1969/II, S.32).
- 775 Siehe Anm.422.
- 776 Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.113/14; Boislisle 1888, S.212-14; P. de Longuemare: Les Statues de Louis XIV à Caen. In: RSBAD 20, 1896, S.470-89 (ausführliche Studie). Die am 5. September 1685 enthüllte Statue Jean Postels maß 8 Fuß in der Höhe, die Höhe des Sockels betrug 12 Fuß. Der 1703 datierte Stadtplan von N. de Fer (Paris, BN, Est., Va 21) gibt die Statue winzig klein wieder: der rechte Arm ist hoch erhoben, die Rechte faßt das Zepter, der Mantel bildet im Rücken einen flatternden Bausch (die bei Louis Hautecoeur: Les places en France au XVIII^e siècle. In: GBA 6.F.85, 1975, Abb.11 reproduzierte Lithographie des 19. Jahrhunderts, welche die Place Royale zu Caen angeblich im Zustand um 1735 wiedergibt, kann keine Glaubwürdigkeit beanspruchen, zumal der Sockel nicht mit der von Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.114 gegebenen Beschreibung übereinstimmt; auch entspricht die Statue selbst - der Monarch hält in der Rechten einen Kranz, in der Linken ein Zepter oder ein Schwert - nicht der Darstellung auf dem Stadtplan de Fers). Hier handelt es sich um einen ungewöhnlichen Typus, der in der Komposition an die 1608 von Niccolò Cordieri vollendete Bronze-statue Heinrichs IV. in S. Giovanni in Laterano gemahnt (Keutner 1956, S.151/52, Abb.48, Abb.13 und Edward A.Maser: The Statue of Henry IV in Saint John Lateran: a Political Work of Art. In: GBA 6.F.56, 1960/II, S.147-56). Es ist

daran zu erinnern, daß Jean Postel angeblich in Rom als Schüler Berninis tätig war.

- 777 Regnier-Desmarais 1686, S.14; wörtlich übernommen von Lemée 1688, S.317/18 und Isaac de Bourges um 1700 (wie Anm.356), S.36 ff. Siehe ferner die auf antike Statuen bezogene, doch eindeutig im Hinblick auf das Denkmal der Place des Victoires formulierte Äußerung von Rainssant 1686, Ausg.1687, S.198 über die "statues en pied": "aussi est-ce l'estat le plus naturel, celui qui exprime le mieux l'air & la taille, & qui convient le plus aux personnes majestueuses." Auch J.-Fr.Blondel (Architecture française, Bd.2, 1752, S.190) hebt später das Monument der Place des Victoires als Ausnahme unter den öffentlichen Denkmälern hervor, da es sich um eine "statue pédestre" und nicht um eine "statue équestre" handle.
- 778 Zu dem Denkmal siehe Anm.169 und 327. Die Inschriften wurden später ebenso scharf gerügt wie die der Place des Victoires (z.B. J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.144).
- 779 Ausst.Kat. Le Brun 1963, S.LXVI.
- 780 Boislisle 1888, S.52.
- 781 Siehe S.456/57.
- 782 Lemée 1688, S.248/49; siehe auch unsere S.197.
- 783 Boislisle 1888, S.148 und Jacquot 1968, Bd.3, S.438, Anm.7. Später wurden die Inschriften vor allem von J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.3, 1754, S.35 scharf getadelt. Generell zu den Inschriften der Louis XIV-Denkmäler und der Rolle der "Petite Académie" siehe Jacquot 1965, S.249-73 und Jacquot 1968, Bd.3, S.438. - Nach der in den späten Regierungsjahren Ludwigs XIV. geäußerten Kritik wurde die Anlage der Place des Victoires von der Mitte des 18. Jahrhunderts an - trotz der Mißbilligung der den Denkmalssockel einnehmenden Sklaven - überwiegend mit Lob bedacht, um gelegentlich gar im Sinne eines nachahmenswerten Beispiels aufgefaßt zu werden. Die Äußerungen sind im Zusammenhang mit dem von maßgeblichen Literaten getragenen Bestreben zu sehen, namentlich in der Hauptstadt Paris in vermehrter Zahl Plätze anzulegen und Monumente zu errichten. Auf solche Weise sollten sich die praktischen Vorzüge der Verkehrserschließung mit der moralischen Wirkung der Denkmalsbetrachtung verbinden (vgl. Seelig 1976, S.172 ff.). Dem Monument der Place des Victoires wurde besondere Anerkennung zuteil, weil es sich um die Initiative eines einzelnen Untertanen handelte (siehe Voltaire: Des Embellissemens de Paris [1749]. In: Oeuvres complètes Bd.29, o.O [Kehl] 1785, S.163; Blondel/Patte, Cours d'architecture, Bd.2, 1771, S.257/58; Lubersac 1775 (wie Anm.394), S.II. - Am Platz selbst hob man, unge-

achtet der geringen Ausmaße, die große Zahl der einmündenden Straßen als Positivum hervor (Marc-Antoine Laugier: Essai sur l'architecture. Paris 1753; Ausg. Paris 1755, S.164; überspitzt formuliert in dessen Observations sur l'architecture. Den Haag 1765, S.169: "La seule place des Victoires est dans un vrai carrefour"; siehe auch Blondel/Patte, Cours d'architecture, Bd.2, 1771, S.257).

- 784 Zu erwähnen ist hier - außerhalb des Feldes der Diplomatie - die 1687 von Johann Samuel Stryke in Wittenberg veröffentlichte Dissertation "De statuis principum" (Praeses Johann Georg Roeser); der Autor kritisiert in § XXV das Denkmal La Feuillades im Hinblick auf die Sklaven, die als eine - nicht den militärischen Niederlagen Frankreichs gemäß - Herabwürdigung des Reichs verstanden wurden. Siehe auch Nachtrag S. 599.
- 785 Ellenius 1966, S.176.
- 786 Sirén 1914, S.104; an der Vorderseite sollte die Statue der Renommée, auf der Rückseite die des Friedens stehen (s. S.339).
- 787 Eines der spätesten Beispiele der Verwendung von hockenden Sklaven als Sockelfiguren bietet - im Rahmen der Kunst Ludwigs XIV. - der 1685 von Marc Arcis geschaffene Entwurf des für Toulouse bestimmten Reitermonuments des Königs (siehe S.585). Die Gefangenen sind jedoch mit keinen spezifischen Attributen versehen. Außerhalb Frankreichs begegnet das Sklavenmotiv auch später noch im Denkmalsbereich; besonders ist auf Brandenburg-Preußen hinzuweisen (vgl. unsere Anm.248 und Verf. in Ausst.Kat. Barockplastik in Norddeutschland 1977, S.72 und 77).
- 788 Siehe S.244.
- 789 Pierre Marcel: La peinture française au début du dix-huitième siècle 1690-1721. Paris o.J., S.155 ff.; Blunt 1957, S.223.
- 790 Zur Kritik der Inschrift siehe ausführlich Boislisle 1888, S.63-65. Voltaire, Siècle de Louis XIV, Ausg. Paris 1966, Bd.1, S.377 wies darauf hin, daß die Worte im Sinne der "immortalité de sa gloire" zu verstehen seien. Die Huldigungen galten nicht zuletzt dem Bemühen, den Souverän als Chronokrator, als "maître du temps" - als den der Vergänglichkeit enthobenen Beherrscher der Zeit - erscheinen zu lassen (siehe Kantorowicz 1963, S.173/44 und Maurice 1967, S.23/24). - Bald nach der Enthüllung des Denkmals der Place des Victoires wurde 1689 außerhalb Frankreichs eine Medaille in drei verschiedenen Ausführungen geprägt, welche die in den Abschnitt gesetzten Worte VIRO IMMORTALI in persiflierendem Sinne verwendet: Ludwig XIV., in den Krönungsmantel gekleidet, kniet vor dem Sultan, den er durch

Geldgeschenke zur Fortsetzung des Krieges gegen die Christen zu bewegen sucht (van Loon Bd.3, 1732, S.404; ein Zinn-exemplar in München, Staatliche Münzsammlung, Acc.17697, Lade 4/154). - Um 1775 wählte man - nun ganz aus der Sicht des Geniekultes - für eines der von Johann Joachim Kaendler modellierten Gellert-Monumente der Meissener Porzellanmanufaktur die Widmungsinschrift: "Viro / Immortali / GELLERT / Sacrum" (Richard Graul: Gellertdenkmäler in Meißner Porzellannachbildungen. In: Leipziger Kalender 6, 1909, S.157-63; Max Sauerlandt: Deutsche Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts. Köln 1923, S.25 und 122, Nr.25; Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F. Bd.9/10, 1958/59, S.415/16; Ausst.Kat. Meissener Porzellan 1710-1810. München, Bayerisches Nationalmuseum 1966, S.187, Nr.1031).

791 Lemée 1688, unpaginierte Widmung an La Feuillade.

792 Siehe Kat.Nr.LIIII.

793 Auch Girardon nahm zwei Reiterstatuen in Angriff, die eine im Namen des Königs (zum Denkmal der Place Vendôme siehe Anm.771/72), die andere im Namen Louvois' (zu der für Schloß Meudon bestimmten Skulptur siehe Oudinot 1937, S.236-40 sowie jetzt Gardes, Monument, 1975, S.94, Anm.58). Doch standen ihm die Gießereien des Arsenaus unter Leitung der Brüder Keller zur Verfügung. Außerdem war die von Louvois bestellte Bronze von geringerer Größe: die Gesamthöhe betrug nur 10 Fuß; die Gestalt des Königs hätte in stehender Haltung 8 Fuß gemessen (Boislesle 1888, S.251, Anm.6).

794 Paris, AN, Min. centr., XXX (Blanchard), 110: 21. April 1688. Philippe Bérenger de Ris vermietete das Haus vom Johannistag 1688 an für die Dauer von sechs Jahren gegen einen Mietzins von 1500 l.

795 Paris, AN, Min. centr., XXX (Blanchard), 110: 20. April 1688. Pierre Boisseau, "procureur au Parlement", vermietete den etwa 12 toises langen und 29 toises tiefen Platz, der an der "grande rue de Richelieu autrement appelée la rue de la Grange Bastelière" lag, ab 1. April 1688 für die Dauer von vier Jahren gegen eine Jahresmiete von 100 livres. Desjardins verpflichtete sich, zur Straße hin wie auch an den übrigen nicht abgeschlossenen Partien des Grundstücks eine Mauer zu ziehen. Mit deren Errichtung beauftragte Desjardins am 23. April 1688 einen Maurer (Paris, AN, Min. centr., XXX, 110).

796 Paris, AN, Min. centr., XXX (Blanchard), 111: 15. Juli 1688; am 18. Juni 1688 war der Vertrag mit dem Glaser abgeschlossen worden (Paris, AN, Min. centr., XXX, 110).

797 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.398.

- 798 Dok.Nr.22.
- 799 Zur Technik des Bronzegusses, speziell im monumentalen Maßstab, siehe André Félibien: Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Paris ³1699, S.231-41: "De la manière de jeter les Figures de Bronze"; Boffrand 1743; Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert (Hrsg.): Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd.2, Paris 1751, S.436-443, s.v. Bronze (weitgehend an Boffrand 1743 angelehnt); Hermann Lüer: Technik der Bronzeplastik. Leipzig o.J. (1902) (= Monographien des Kunstgewerbes Bd.4) gibt die beste moderne Darstellung. - Zum "moule de plâtre" siehe Boffrand 1743, S.17-19 und Lüer o.J., S.34-38, 75, 78/79.
- 800 Francastel 1928, S.55/56; dort wird das Dokument irrtümlich auf die Statue der Place Vendôme bezogen (siehe auch Oudinot 1937, S.237/38 und unsere Anm.793).
- 801 Oudinot 1937, S.237.
- 802 Sirén 1914, S.93/94 und 115/16 (Bericht von 1687; siehe auch Roger-Armand Weigert: Notes de Nicodème Tessin le jeune ... In: BSHAF 1932, S.232, Anm.1); du Pradel 1692, S.136; Weigert/Hernmarck 1964 (siehe Register).
- 803 Ebd. S.92 (Cronström - Tessin 12.August 1695); entgegen S.102, Anm.36 handelt es sich hier um Jean, nicht aber um den Sohn Pierre Robert, der 1699 nach Schweden ging (siehe ebd. S.229/30).
- 804 Weigert/Hernmarck 1964, S.118 (Cronström-Tessin 16./6. April 1696); siehe auch S.130, 136 usw.
- 805 Weigert/Hernmarck 1964, S.92 (Cronström-Tessin 12.August 1695): "... qui est en mesme temps fondeur dans un besoin, sans en compter milles autres bonnes parties qu'il a, car il a fait toutes les armateures, etc. du grand cheval fondu par feu Desjardins pour lion".
- 806 Zur Technik siehe Boffrand 1743, S.24/25.
- 807 Siehe Boffrand 1743, S.44-47.
- 808 Siehe die unvollständigen Angaben bei Lami 1906, S.453 und Alfred de Champeaux: Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modelleurs en bronze et doreurs depuis le moyen-âge jusqu'à l'année 1896. Manuskript in Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs (X 54); Kopie in Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Ms.1026, Bd.P-Z, fol.104^r-105^r). Die Lebensdaten Roger Scabols oder Schabols finden sich bei A.-N.Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, ⁴1779, Register S.465: "Schabol (Roger), Fondeur & Sculpteur, né à

Bruxelles en 1656, mort à Paris en 1727, âgé de 71 ans"; nach Baert Ausg.1849, S.179 jedoch starb Roger Schabol schon gegen 1720. Die genauen Angaben erklären sich wohl aus dem Umstand, daß Roger Schabols Sohn Jean-Roger einige Gartentraktate verfaßte, deren einer von A.-N.Dézallier d'Argenville ediert wurde (siehe auch F.-X.de Feller [Hrsg.]: Dictionnaire historique ou Biographie universelle. Bd.18, Paris 1835, S.219). Jean-Roger Schabol starb 1768 im Alter von 77 Jahren, muß demnach 1691 geboren sein. Außerdem besaß Roger Schabol, der am 21.Juli 1682 Marie Huet geheiratet hatte (Paris, AN, Min. centr., XXX, Blanchard, 88), einen zweiten Sohn, der den Vornamen François-Roger trug. - Siehe zu Roger Schabol d.Ä. auch Anm.809, 812 und 844.

- 809 Schabol und Desjardins standen auch in geschäftlicher Verbindung: am 9. September 1691 übertrugen Martin Desjardins und Marie Cadaine auf Roger Schabol "bourgeois de Paris demeurant à Paris rue Saint Denis paroisse Saint Laurent à ce present ..." eine Rente von 200 l., die der Bildhauer Noël Jouvenet zugunsten Martin Desjardins' am 23. November 1683 aufgestellt hatte (Paris, AN, Min. centr. XXX, Blanchard, 123).
- 810 Die nicht beim Notar hinterlegte Vertragsurkunde vom 19. März 1693 hat sich nicht erhalten; doch wird der Inhalt in einer Quittung resümiert, die Jacques Desjardins d.Ä. am 6. März 1696 Roger Schabol erteilte (Dok.Nr.23).
- 811 Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.1854, S.399: "M. Desjardins, quelque temps avant sa mort, a jeté en bronze la statue équestre de la ville de Lyon".
- 812 Krohn 1922, Bd.2, S.43. Der Herausgeber identifiziert auf S.43, Anm.4 den genannten "Sr. Roger" irrtümlich mit dem 1697 verstorbenen Joseph Roger, einem Handwerker, der in Art eines Klempners vor allem an den Kupferrohren der Maschine von Marly und dem großen Pumpwerk in Paris, der Samaritaine, sowie an den Versailler Brunnenanlagen tätig war und wegen dieser Arbeiten ebenfalls den Titel "fondeur" trug; seine Witwe führte die Werkstatt fort (siehe Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.846, 1111; Bd.3, 1891, Sp.387/88; Bd.4, 1896, Sp.105, 190, 225, 250, 287, 338, 349, 619, 735/36, 853, 1075 und 1186). Da Roger Schabol wohl wegen seines den Franzosen fremden Namens häufig nur Roger genannt wurde (siehe z.B. Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.61 usw. und Guiffrey 1882, S.111-122), verwechselte man verschiedentlich Roger Schabol und Joseph Roger (siehe Lami 1906, S.443/44 und 453 sowie Th-B 28, 1934, S.513 und 29, 1935, S.518. - In dem zitierten Satz ist das Relativpronomen "qui" eindeutig auf Roger zu beziehen, nicht aber auf "Quailler" = Keller, der an dem Unternehmen der Lyoneser Reiterstatue nicht beteiligt war.
- 813 Guiffrey 1882, S.118/119.

- 814 Siehe u.a. Guiffrey 1882, S.111-122.
- 815 Guiffrey 1882, S.119; siehe auch S.447.
- 816 Siehe ausführlicher Verf.: Balthasar Keller. In: Neue Deutsche Biographie Bd.11, Berlin 1977, S.429/30.
- 817 Louis Hautecoeur: "La Renommée écrivain l'Histoire du Roi" par Domenico Guidi. In: GBA 4.F. 7, 1912/I, S.49.
- 818 Bezeichnenderweise war auch in der Stadt Aix, die gleich der gesamten Provence kaum der Einwirkung der offiziellen Pariser Kunst unterlag, anfangs geplant, das 1685 gelobte Reiterdenkmal des Königs in Marmor auszuführen (Kat.Nr. LIII).
- 819 Wittkower 1961, S.505 und Volk 1966, S.63.
- 820 Nach Jacob Burckhardt zitiert von Theodor Müller: Leonardo da Vinci. Il Cavallo. Berlin 1948 (= Der Kunstbrief 47), S.4/5.
- 821 Siehe z.B. Patte 1765, S.106. Zu dem mit erheblichem Prestige verbundenen Bestreben um "einen ungeteilten Guß" siehe auch Weihrauch 1967, S.25/26 sowie jetzt Gardes, Monument, 1975, S.125/26.
- 822 Patte 1765, S.32 berichtet, daß beim Guß der Reiterbronze der Place Vendôme die untere Partie des Bauches des Pferdes mißraten sei. Weit unglücklicher verliefen andere Unternehmungen: siehe etwa die zunächst mißlungenen Gußversuche der Reiterstatue Johann Wilhelms von der Pfalz durch Gabriel Grupello (Till Leberecht Lahusen: Das Reiterdenkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm von Gabriel Grupello - Planungsgeschichte und Deutung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33, 1971, S.130) und der für Bordeaux bestimmten Reiterstatue Ludwigs XV. durch Jean-Baptiste Lemoyne d.J. (Réau 1927, S.71/72 und S.143).
- 823 Brice ⁵1706, Bd.1, S.114; zitiert von Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.81.
- 824 Möglicherweise half ihm auch sein als Gießer tätiger Neffe Jacques Desjardins d.J. (siehe Anm.100). Freilich wäre in diesem Fall zwischen Onkel und Neffe wohl kaum ein Vertrag abgeschlossen worden, der allein die Beteiligung Jacques Desjardins' d.J. belegen könnte.
- 824a Gardes, Monument, 1975, S.126 (vgl. auch die tabellarische Aufstellung S.136/37) machte darauf aufmerksam, daß das Gewicht der Bronzegruppe (30 000 milliers) im Verhältnis zur Größe relativ niedrig war, so daß die Wandung eine recht geringe Stärke besaß; auch dies spricht für die Meisterschaft der Gußausführung.

- 825 Siehe z.B. Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung: "elle est aussi d'un seul jet". Dagegen schreibt Artaud 1825, S.351: "La statue, disait-on, avait été fondue d'un seul jet, mais des personnes dignes de foi ont assuré, par tradition, que le cheval arriva le premier avant le chevalier".
- 826 Tessin berichtet gar in einem auf den 29. Juli 1687 datierten Brief an seine Mutter, zur Zeit arbeite man in Paris an "18 differente Statuer utaf Konungen till häst av bronz, som blifwa mehr än dubbelt lefwernes storleek" (Sirén 1914, S.233). Père Léonard schreibt am 16. Oktober 1686, Desjardins habe sieben bis acht Reiterstatuen des Königs zu fertigen (Paris, BN, Mss., Ms.fr. 10265, fol.178^v, zitiert von Boislisle 1888, S.210, Anm.2): Hier kann es sich nur um ein maßlos übertriebenes Gerücht handeln.
- 827 Guiffrey 1882, S.119. Aus der Korrespondenz zwischen Daniel Cronström und Nicodemus Tessin d.J. geht deutlich hervor, welche entscheidende Rolle die äußerst gefragten Gießer spielten (Weigert/Hernmarck 1964, S.89, 118, 130, 136, 139 usw.). Ganz die gleiche Situation spiegelt sich auch in den gut ein halbes Jahrhundert später verfaßten Briefen, die sich mit den Gußvorbereitungen der von Jacques Saly entworfenen Reiterstatue König Friedrichs V. von Dänemark befassen (Krohn 1922).
- 828 Seelig, Desjardins, 1972, S.175.
- 829 Zumindest sind die beider Statuen, die nicht unbedingt dieselben Maße haben müssen, wohl größer als die im folgenden behandelten Gipsausführungen von halber Lebensgröße bzw. vier Fuß Höhe, da erstere zusammen 400 l., letztere zusammen nur 300 l. kosten.
- 830 Seelig, Desjardins, 1972, S.176/77.
- 831 Siehe Kat.Nr.LIV/38.
- 832 Siehe Kat.Nr.LIV/39.
- 833 Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert (Hrsg.): Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Bd.2, Paris 1751, S.440: "figure équestre de cire" wird dort die Statue genannt, deren Kern mit Wachs umkleidet ist; siehe hierzu auch Boffrand 1743, S.39.
- 834 Kat.Bengy-Puyvallee 1908, Nr.51/I.
- 835 Siehe S.20/21.
- 836 Siehe S.21.
- 837 Siehe Anm.96.

- 838 Robert de Cotte überwachte den Guß der Statue für die Place Vendôme, Germain Boffrand publizierte 1743 die Arbeiten.
- 839 Zum Beispiel könnte die Bronze Ludwigs XIV. - wie es absolutistischer Kunstpolitik entsprach - einem fremden Fürsten geschenkt worden sein (siehe die wohl aus dem Besitz der französischen Krone stammende Statuette Ludwigs XIV. von Gobert im Münchner Residenzmuseum: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.371/72, Nr.337 und Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.143, Nr.331).
- 840 Anm.845 und 884. Vgl. auch eine etwa 1 m hohe Bronzestatue Philipps V. von Spanien, die während des 18. Jahrhunderts im Versailler Gardemeuble erwähnt wird: Paris, AN, O¹ 1976 (Inventar von 1707) und O¹ 1977^B, fol.129 (Versailles, Gardemeuble). Später genannt von Bion/Christin/Delattre 1791, Teil 2, S.233. Darauf wohl an Jacques de Chapeaurouge gelangt (Pierre Verlet: Chapeaurouge et les collections royales françaises. In: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag 29.Oktober 1957. Hamburg 1959, S.280). Der Sockel entspricht - der Beschreibung zufolge - jenem der im Madrider Prado befindlichen Reiterstatuette Philipps V. von Lorenzo Vaccaro, die freilich einschließlich des Piedestals 98 cm in der Höhe mißt (Bottineau 1960, S.254, Taf.CXXVI-B und Kat. Blanco/Lorente 1969, S.214/15, Nr.404, Taf.27).
- 841 Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, 1755, S.204. Auch Alfred de Champeaux: Dictionnaire des fondeurs. Teil 1, Paris 1886, S.333 und Audin/Vial Bd.1, 1918, S.224 erwähnen die Bronze als Werk des Nicolas Coustou. Siehe jetzt ausführlicher Gardes, Monument, 1975, S.124, Anm.202.
- 842 Hébert 1766, Bd.2, S.153.
- 843 Tietze-Conrat 1917 (wie Anm.208), S.18 und Weihrauch 1967, S.47. Ein gutes Beispiel der geläufigen Praxis, in dem Vertrag die Fertigung eines Bronze Modells festzulegen, bietet ein 1691 mit Pierre Puget abgeschlossener Kontrakt (Herdin 1970, S.197): "... et en gratification dict Puget promet donner ou regaller le dict Sieur Francisco Maria Saulis (d.h. den Auftraggeber) mettre en bronze le modelle qu'el en sera dressé de la hauteur de deux parms" (ca. 45-50 cm).
- 844 Zwei Jahre später, 1701, verkaufte Roger Schabot dem Herrscher, durch Vermittlung des Juweliers Lemmens, "siben metalline figuren" (Peter Volk: Bronze- und Bleiplastik am Hofe Max Emanuels. In: Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.1, S.239 und 248, Anm.5).

845 105 cm hohe Reiterstatuette Augusts des Starken im Dresdener Grünen Gewölbe Inv.Nr.IX 67, die - wie erstmals Volk 1966, S.77 und 87, Anm.37 sowie Weihrauch 1967, S.403 feststellten - in allen Details mit der Bronze Ludwigs XIV. im Prado (siehe Anm.884) übereinstimmt und darum derselben Werkstatt zugeschrieben werden muß. Nur ist hier das Bildnis des französischen Königs durch den - getrennt gegossenen - Porträtkopf Augusts des Starken ersetzt; da der Herrscher nicht die hohe Perücke trägt, sind die Proportionen hier leicht gestört. Steinmann 1917, Taf.58, Abb.23; Brinckmann 1919, S.335, Abb.347 (Girardon); Hildebrandt 1924, S.62 (Girardon); Jean-Louis Sponsel und Erich Haenel: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Bd.4, Leipzig 1932, S.31, 164, 166, Taf.62/63; Holzhausen 1939, S.168-70, 185 (Girardon-Werkstatt); Joachim Menzhausen: Das Grüne Gewölbe. Berlin 1968, S.101, Abb.101 (nach Girardon); Ausst.-Kat. Konstsatter fran Dresden. Stockholm, Nationalmuseum 1969, Nr.162, Abb.S.77 (Girardon-Kreis oder eventuell nach Le Hongre); Ausst.-Kat. Kunstschatze aus Dresden. Zürich, Kunsthaus 1971, S.375, Nr.386 (Girardon-Kreis oder eventuell nach Le Hongre). - Die traditionelle Zuschreibung an Girardon entbehrt aller positiven Argumente. Auch die Attribution an Le Hongre - zuerst im Zusammenhang mit der Madrider Statuette Ludwigs XIV. ausgesprochen - hält einer näheren Analyse nicht stand; Pierre Quarré, der Urheber der These, der die Bronze mit Le Hongres Reitermonument in Dijon in Verbindung gebracht hatte (Quarré 1959-62, S. 92), rückt heute von der früheren Annahme ab, indem er nun einen grundverschiedenen Statuetten-typus mit dem Modell des Dijoneser Denkmals identifiziert (Revue du Louvre et des Musées de France 26, 1976, S.343, Nr.21; für den Typus vgl. Ausst.Kat. French Bronze 1968, Nr.31 sowie die Exemplare bei Marc Reveillon, Mme André Camoin und ehemals François Heim, alle Paris sowie Verst. David-Weill, Paris, Palais Galliera, 16. Juni 1971, Nr.100. Die Londoner Wallace Collection bewahrt eine Bronze des selben Typus, die nur den Kopf Ludwigs XIV. durch den eines anderen Fürsten - angeblich Heinrichs IV. - ersetzt: Kat. Mann 1931, S.59/60, Nr.S 160).

846 Vgl. Anm.874. Zu den Bronzestatuetten siehe Ausst.Kat. Grupello 1971, S.369/70, Nr.335 (Seelig) und Souchal 1973 S.33/34, Nr.1. - Michael Rysbrack soll ein Gipsmodell der Statue besessen haben (Whinney 1964, S.257, Anm.34). Ein wohl von Girardon gefertigtes Wachsmoell von 79,6 cm Höhe in New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery, Inv.Nr.1959.56 (Yale University Gallery Bulletin 26, Nr.1, Dezember 1960, Abb.Titelblatt; vermutlich identisch mit Maumené/d'Harcourt 1932, S.244, Nr.363) weist noch nicht die Ausgeglichenheit der Komposition und die strenge Konsequenz des Dekors der späteren Ausführung auf. - Eine 1963 in London ausgestellte Terrakottabüste Ludwigs XIV. von 35 cm Höhe, welche die Signatur GIRARDON trägt (Small Terracottas and Bozzetti of Five Centuries. London, Mallett

Bourdon House, 1963; ein zweites Exemplar im Pariser Privatbesitz: siehe Faniel 1958, S.61), wurde im Katalog als Modell zu Girardons Statue in Tours (siehe S.290, Anm.311) angesprochen; doch entspricht die wenig qualitätsvolle Skulptur exakt dem Kopf und dem Brustabschnitt der Bronzereduktion des Place Vendôme-Monuments. Vermutlich handelt es sich um späte Nachbildungen: siehe die fast identische Bronzestatuette nach der Statue der Place Vendôme auf einer von den Münchnern Thierry & Breul gefertigten Uhr der Zeit Ludwigs II. in Schloß Herrenchiemsee (Inv.Nr. U 9 HCH).

- 847 Siehe Volk 1970, S.313, Anm.12; außer den dort angeführten Beispielen mit flacher Terrainplinthe sind auch die dem Typus Girardons folgenden Statuetten in Leningrad und Windsor zu nennen (Ausst.Kat.Grupello 1971, S.369).
- 848 Als störend fällt nur auf, daß die Ansatzpunkte verschiedener Kernstifte stehen geblieben sind; zudem ist am linken Oberschenkel wohl eine recht große Fehlstelle durch ein quadratisches Plättchen ersetzt.
- 849 Zu den von Schabol gefertigten Arbeiten siehe auch Anm.808 ff. Ferner tritt Schabol in den königlichen Baurechnungen als Gießer einer Kleinbronze in Erscheinung: siehe Guiffrey, Comptes, Bd.4, 1896, Sp.48 (16. November 1696: "au nommé Roger, fondeur, à compte d'une petite figure qu'il a fondue et qu'il a réparée en bronze, représentant la nymphe Calisto, du modèle du Sr. Flamen, 100 l.") und ebd. Sp.190 (3.Februar-14.April 1697: "à Roger, fondeur, parfait payement de 300 l. pour une petite figure de bronze, représentant la nymphe Calisto, qu'il a jettée en bronze et qu'il répare d'après le modèle du Sr. Flament, 200 l."). Demnach erhielt Schabol für die von ihm gegossene und ziselierte Bronze die Summe von 300 livres. Siehe jetzt auch Michèle Beaulieu: La Diane d'Anselme Flamen et ses "Compagnes". In: Revue du Louvre et des Musées de France 23, 1973, S.88, Anm.29.
- 850 Weigert/Hernmarck 1964, S.282.
- 851 Krohn 1922, Bd.2, S.109 (Brief des dänischen Gesandten Graf Reventlow, am 12.April 1754 aus Paris geschrieben).
- 852 Vgl. Weihrauch 1967, S.30.
- 853 Krohn 1922, Bd.2, S.43; siehe auch unsere S.206/07.
- 854 Siehe Lami 1906, S.11/12.
- 855 Guiffrey 1882, S.111-22.
- 856 Weigert/Hernmarck 1964, S.136, 154, 166 und 175.

- 857 Weigert/Hernmarck 1964, S.334; bereits zitiert von Josephson, Desjardins, 1928, S.188, Anm.4.
- 858 Während der Saum der Tunika bei der Kopenhagener Statuette ein Lilien-Palmetten-Band zeigt, ist er bei der Londoner Bronze gefranst.
- 859 Streng genommen handelt es sich, nach der Beinstellung des Pferdes zu schließen, um die Gangart des Trabes, nicht aber des Schritts (zur Verwechslung der Gangarten siehe Grossmann 1931, S.22 und vor allem Ludwig H. Heydenreich: Marc Aurel und Regisole. In: Festschrift für Erich Meyer zum 60. Geburtstag 29. Oktober 1957. Hamburg 1959, S.155, Anm.23). Wegen der sehr gedämpften Bewegung aber soll hier wie im folgenden von dem schreitenden Pferd gesprochen werden.
- 860 Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen ist technischer Natur: Alle drei Statuetten zeigen auf beiden Seiten des Pferdehalses, etwa an derselben Stelle, die nicht vollständig beseitigten Ansatzpunkte eines Kernstifts. Ansonsten weist allein die Louis XIV-Bronze im Pariser Kunsthandel Kat.Nr. LIV/25 solch abgearbeiteten Dorn auf; dort findet er sich nur auf der linken Seite des Pferdehalses.
- 861 Generell zur Frage der Terrainplinthen bei Reiterstatuetten des 17. und 18. Jahrhunderts siehe Volk 1970.
- 862 Volk 1966, S.64 und Volk 1970, S.310; der Autor spricht bei Goberts Statuette Ludwigs XIV. (siehe Anm.839) zu Recht von einer Abbeviatur des "Berges des Ruhmes".
- 863 Siehe Anm.847.
- 864 Außerhalb des Bereichs der Reiterstatuetten findet man bei Kleinbronzen ähnliche Terrainstandplatten, die aber stärker scharriert und plastischer aufgefaßt sind, zudem nicht solch ungegliederte und relativ schwerfällige Gesamtform besitzen.
- 865 Siehe S. 77 und Anm.275.
- 866 Vgl. auch die verwandten, doch weniger qualitätvollen Ausführungen im Kölner Kunstgewerbemuseum (Kat.Nr.LIV/14) und in unbekanntem Besitz (Kat.Nr.LIV/37).
- 867 Vgl. die dokumentarischen Nachrichten über Massimiliano Soldani (Klaus Lankheit: Eine Serie barocker Antiken-Nachbildungen aus der Werkstatt des Massimiliano Soldani. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 65, 1958, S.186-98; s.S.190-192 und 196).
- 868 Vgl. auch die schwächeren, möglicherweise modernen Exemplare dieser Variante im Fogg Art Museum (Kat.Nr.LIV/13) und im Besitz von Madame André Camoin (Kat.Nr.LIV/24).

- 869 Siehe ausführlich Kat.Nr.LIV/2o.
- 870 Siehe Volk 1964, S.82/83 und Peter Volk: Europäische Plastik. In: H.Keller 1971, S.272/273.
- 871 H.Keller 1971, S.279/80, Abb.179 (Peter Volk).
- 872 Eine von Volk 1970, S.309/10, Abb.1 eingehend besprochene Reiterstatuette Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd demonstriert in schlagender Weise die konsequente Umbildung eines auf das späte 17. Jahrhundert zurückgehende Modells. Die stilistische Umsetzung ist freilich weit radikaler: die Formen scheinen geradewegs zu zerfließen, die stark bewegte Oberfläche verliert jeden Bezug zur anatomischen Körperdarstellung; der Pferdeschweif löst sich flammengleich auf. Auch hier zeigt die Physiognomie nur noch entfernte Verwandtschaft mit den Porträtzügen Ludwigs XIV. Nach Peter Volks Vorschlag ist die Bronze, auch unter Berücksichtigung des Sockels, gegen 1730 anzusetzen. Der Vergleich berechtigt dazu, die New Yorker Reiterstatuette des Desjardins-Typus, die dem "style Louis XIV" stärker verhaftet ist, ein oder zwei Jahrzehnte früher zu datieren.
- 873 Da die Maßangaben der Versteigerungskataloge zumeist den Sockel einbeziehen, kann nur in Ausnahmefällen die tatsächliche Höhe der Bronzen selbst bestimmt werden. Die folgenden Nennungen aber scheinen sich unzweifelhaft auf Desjardins' Typus zu beziehen: Versteigerung Crozat, Paris 1772, Nr.904: "Une statue équestre de Louis XIV, exécutée sur le modèle de François Girardon: hauteur 16 pouces 6 lignes (= 44,55 cm), non compris un pied de bronze de 7 pouces 6 lignes (= 20,25) garni d'ornements dorés"; Versteigerung Caulet d'Hauteville 1775: "Girardon. La Statue équestre de Louis XIV, telle qu'on la voit à la place Vendôme. 17 pouces (= 45,9 cm) de haut. 300 l." (Resümee zitiert nach Blanc Bd.1, 1857, S.253); Versteigerung Selle, Paris 1761, Nr.67: Girardon zugeschrieben. Höhe 17 pouces (= 45,9 cm); vergoldeter Bronzesockel von 4 pouces Höhe (= 10,8 cm) (nach Landais 1948, Répertoire S.166). - Die wenigen Beispiele zeigen, daß man schon im 18. Jahrhundert die Reiterstatuetten Ludwigs XIV. unterschiedslos Girardon zuschrieb und sie häufig als "modèles" des Denkmals der Place Vendôme bezeichnete. Unter den Bronzen des Königs auf schreitendem Pferd, die in den Versteigerungskatalogen aufgeführt werden, begegnet kein einziges Mal Desjardins' Name. Allein von einer Statuette heißt es, sie entspreche dem "modèle de Lyon" (ohne Größenangabe: Versteigerung Farmier, Paris 1784, Nr.251; zitiert nach Landais 1948, Répertoire S.165). Im übrigen fällt auf, daß kein Exemplar der Desjardins'schen Statuetten sich während des 18. Jahrhunderts in den königlichen Sammlungen befand.
- 874 Siehe Anm.846. Namentlich bekannt als Gießer der Girardon-schen Statuetten ist Jean Le Pileur, der 1696/97

Zahlungen für eine Bronzereduktion der Denkmalsstatue erhielt (Guiffrey, Comptes, Bd.4, Sp.48 und 190; zu Le Pileur siehe auch Hubert Landais: Note sur un groupe de bronze du Louvre: Arie et Petus, ou le Gaulois se poignardant. In: Revue des arts 8, 1958, S.44).

- 875 Pariser Nachlaßinventar des Edouard Colbert Marquis de Villacerf vom 9.-20. November 1699 (Paris, AN, Min. centr., LXXV, Caillet,, 441). Das Exemplar, das sich in Girardons eigenem Besitz befand (eventuell gar mit dem des Villacerf identisch?), wurde 1715 ebenfalls auf 3500 l. geschätzt (Souchal 1973, S.33, Nr.1).
- 876 Siehe Anm.874.
- 877 Zu Pontchartrain siehe Francastel 1928, S.81, Nr.54 und Souchal 1973, S.33, Nr.1; zu Villacerf siehe Anm.875.
- 878 In ähnlicher Weise gilt das für den von Peter Volk 1966 untersuchten Statuettentypus (siehe S.244 ff. und Kat.Nr. LXXIX).
- 879 Auf Reduktionen der Denkmalsstatue weist zum ersten Mal Artaud 1825, S.357 hin: "Il reste encore quelques petits modèles en bronze de la statue de Louis-le-Grand. Il nous souvient d'en avoir vu un à Paris, et un autre dans le cabinet de M.Gavinet, de Lyon". Später beschäftigt sich u.a. Josephson, Desjardins, 1928 mit der Frage, ohne zu überzeugenden Ergebnissen zu gelangen (siehe Kat.Nr. LXXVI); als einzige Bronzereduktion des Typus nennt Josephson die Kopenhagener Statuette, deren Geschichte wenige Jahre zuvor aufgedeckt worden war (Krohn 1922). Aufschlußreicher ist die von Rubow 1933/34 publizierte Untersuchung: Rubow geht von der Kopenhagener Bronze aus, an die er die Münchner Skulptur Max Emanuels und die Eisenstatuette Titon du Tillets wie die Exemplare in Braunschweig, in der Wallace Collection und im Musée Carnavalet anschließt; auch grenzt er Girardons Typus exakt gegen jenen Desjardins' ab. Ohne Kenntnis des dänischen Aufsatzes beschreibt Opdycke 1957 gleichfalls genau die Statuettenprägung Martin Desjardins'; zudem macht er die in den amerikanischen Sammlungen befindlichen Exemplare bekannt. Unabhängig von Rubow und Opdycke stellt auch Volk 1966, S.87, Anm.38 eine Liste von sechs Bronzen auf, die zwei bislang unveröffentlichte Statuetten im Pariser Kunsthandel nennt (Madame André Camoin und Galerie Voltaire). Im Anschluß an die kurzen Zusammenfassungen des Verfassers (Ausst.Kat. Grupello 1971, S.360-62, Nr.327 und Seelig, Desjardins, S.177/78, Anm.3) behandeln Lewis 1974 sowie Gardes, Maquettes, 1974 und Gardes, Monument, 1975 ausführlicher den Typus, ohne aber weitere Exemplare vorzustellen.
- 880 Zum Denkmal der Place Vendôme siehe ausführlicher Anm.771/72.

- 881 Geschichte und Bibliographie des in Rennes errichteten Louis XIV-Denkmal's Antoine Coysevox' jetzt bei Souchal 1977, S.198. Für den 1699 datierten Stich Simon Thomassins, der die Statue eingehend wiedergibt, vgl. den Brief Cronströms an Tessin vom 16./26.Juni 1699: "J'ay oublié dans la liste des estampes le cheval de Mr. Coeseveaux, gravé nouvellement" (Weigert/Hernmarck 1964, S.232). Siehe auch eine Zeichnung in Paris, BN, Est., Va 234a, fol.92 (irrtümlich unter der Pariser Place Vendôme eingeordnet): Rötrel mit Pinsel in Hellgrau, 34 x 28 cm. Im Blickwinkel entspricht das Blatt exakt dem Stich Thomassins, ist jedoch freier ausgeführt, weniger dem Detail verhaftet; eventuell handelt es sich um eine Nachzeichnung.
- 882 Allein Dahl 1935, S.55-72 unternahm den Versuch, die Monumente Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd stilistisch zu differenzieren, ohne aber zu präzisen Ergebnissen zu gelangen.
- 883 Siehe später die Kritik von Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.224: "... on ne peut disconvenir que la figure de Louis XIV ne soit un peu lourde & ne laisse beaucoup à désirer par rapport au mouvement, aux graces & au sentiment."
- 884 Madrid, Prado Nr.270;Schwert vermutlich nicht ursprünglich, da es unproportioniert groß ist im Vergleich zum Schwert der Dresdener Bronze (s. Anm.845). Siehe Lorente 1957, S.267 ff., Taf.III; Quarré 1959-62, S.89-92 (Le Hongre); Bottineau 1960, S.239 (de Grof?), Taf.CXXVI-A; Hoog-Virault 1960, S.84-90 (Le Hongre); Volz 1966, S.77 und 87, Anm.37; Weihrauch 1967, S.403 (Kreis Girardon); Kat. Blanco/Lorente 1969, S.188/89, Nr.270, Taf.29 (Girardon). - Vgl. auch die 1769 auf der Vente Gaignat für 1200 l. versteigerte Statuette ("La Figure Equestre de Louis XIV d'après Girardon. Ce grand et beau bronze a 40 pouces de Hauteur (= 108 cm), y compris une terrasse sur un socle de 3 pouces" (= 8,1 cm); zur Zeichnung Gabriel de Saint-Aubins siehe Emile Dacier: Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin. Bd.6, Nr.XI: Catalogue de la vente L.-J.Gaignat, 1769. Paris 1921, S.49/50, Nr.72). Die Skulptur folgt nicht Girardons Statue der Place Vendôme, wie der Versteigerungskatalog selbst angibt und wie es auch heute noch angenommen wird (siehe z.B. Ausst.Kat. George IV 1966, S.7), sondern entspricht exakt der Madrider Bronze. Allerdings zeigt die Statuette der Sammlung Gaignat das kurze, z.T. von den Lederriemen überdeckte Schwert des Dresdener Exemplars; auch findet sich hier die Quaste an der Satteldecke, die bei der Madrider Statuette fehlt. Daher darf das Exemplar der Sammlung Gaignat nicht ohne weiteres mit der Bronze in Madrid identifiziert werden, deren Provenienz man nicht kennt. Doch könnten die Abweichungen der Madrider Statuette auch auf einen späteren Eingriff zurückgehen.

885 Siehe Anm.845.

886 Das gilt für die Bronze in Windsor (Kat.Nr.LIV/34), nicht aber etwa für die Statuetten des Schabol-Typus, welche die Formation stark vereinfachen.

887 Zusammenfassend zu den hier besprochenen Reiterdarstellungen, im Verhältnis zu Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten, siehe Verf.: Das Bildnis in der Barockskulptur Norddeutschlands. In: Ausst.Kat. Barockplastik in Norddeutschland 1977, S.73.

888 Siehe die gegensätzliche Position von U. Keller 1971, der S.64-80 den Versuch unternahm, Girardons Werk in unmittelbare Relation zur zeitgenössischen Staatstheorie zu setzen (vgl. Anm.248). Doch ist es kaum möglich, streng fixierte Begriffe wie den der "raison", die in den auf Ludwig XIV. bezogenen Fürstenspiegeln begegnen, dem Denkmal unterlegen zu wollen. Vollends abwegig erscheint die Hypothese, daß Girardons Monument, gleich einem "Gegenbild", im Widerspruch zu der allzu sehr auf einen kriegerischen Herrscher ausgerichteten Anschauung der Zeit stehe. U. Keller 1971, S.80 glaubt sich auf La Bruyères Akademie-rede vom 15. Juni 1693 berufen zu können, in der es angeblich heißt, daß die Maler und Bildhauer Ludwig XIV. als humanen und wohlthätigen Fürsten vor Augen stellen. Hier liegt freilich ein Übersetzungsfehler vor; sagt doch das Original im entgegengesetzten Sinne: "ce prince humain et bienfaisant, que les peintres et les statuaires nous d'éffigent". La Bruyère richtet sich damit wohl gegen thematisch aggressive Königsdarstellungen wie die der Galerie des Glaces und der Place des Victoires; seine Kritik zählt zu den ersten jener gegen Ende des Jahrhunderts zunehmenden Äußerungen, die sich namentlich gegen den Denkmalskult richten. Aber nur auf Grund einer mißverständlichen Übersetzung kann aus den Worten eine Bestätigung des Girardonschen Konzeptes herausgelesen werden. - Unzweifelhaft trifft Kellers Untersuchung einen wesentlichen Punkt der Statue der Place Vendôme. Doch wäre es sinnvoller, sich nicht ausschließlich auf die Staatstheorie zu berufen, sondern in stärkerem Maße von den Berichten auszugehen, welche die Selbstdarstellung des Herrschers betreffen. Denn Ludwig XIV., der das "métier du roi" vollendet beherrschte, verstand es vortrefflich, sich selbst ein stilisiertes Gepräge zu geben - wobei er gewiß auch den Erwartungen entsprach, welche die Zeitgenossen dem Herrscher entgegenbrachten. Die Einwirkung der dem Fürstenideal geltenden Schriften wird somit nicht gänzlich ausgeschlossen, ist aber eher indirekter Natur. Jene Selbstdarstellung des Königs bringt Girardon adäquat zum Ausdruck. Man vergleiche die Aussagen damaliger Augenzeugen; so schreibt der venezianische Gesandte Sebastiano Foscari: "Une égalité bien mesurée paraît dans tous Ses actes; Elle ne perd jamais le contrôle d'Elle-même et ne charge jamais personne ..." Foscari hebt auch die "habituelle et noble

indifférence" und die "belle tranquillité" hervor, die der König selbst beim Tode seiner Kinder und seiner Maitressen bewiesen habe (Mongrédien 1963, S.277/78). Giovanni Battista Primi Visconti berichtet in seinen Memoiren der Jahre 1673-1681: "En public, il est plein de gravité"; falls er Überraschend angetroffen wird, "il compose aussitôt son attitude et prend une autre expression de figure, comme s'il devait paraître sur un théâtre; en somme il sait bien faire le roi en tout" (Mongrédien 1963, S.342). Derselbe Autor schreibt in einem der panegyrischen gefärbten Charakterporträts des Königs: "On l'approche avec crainte à cause de cet air majestueux qui lui est si naturel.." (Mongrédien 1963, S.347). Siehe ferner die Aussage des Herzogs von Saint-Simon: "... et jamais devant le monde rien de déplacé ni d'hasardé, mais jusqu'au moindre geste, son marcher, son port, toute sa contenance, tout mesuré, tout décent, noble, grand, majestueux, et toutefois naturel, à quoi l'habitude et l'avantage incomparable et unique de sa figure donnoit une grande facilité" (Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.150/51). All das wird bestätigt durch die 1690 verfaßten Aufzeichnungen eines gewöhnlich sehr objektiven und abwägenden Beobachters, des brandenburgischen Gesandten Ezechiel Spanheim: "On peut dire qu'il fut aidé à tout cela par un tempérament naturellement rassis, qui n'avoit rien de brusque ni d'emporté, qui le rend assez maître de soi-même et de ses mouvements, qui tient plus d'un naturel grave, sérieux et réservé que d'une humeur libre, enjouée et ouverte" (Spanheim, Ausg. Bourgeois, 1900, S.66). So muß man annehmen, daß Girardon - mit den Mitteln seiner eigenen spezifischen Formensprache - in einem überhöhten Porträt den König in der Weise darstellte, wie er von den Zeitgenossen gesehen wurde und wie er selbst, nicht zuletzt in Entsprechung zum absolutistischen Fürstenideal, gesehen sein wollte.

- 889 Francastel 1928, S.90, Nr.77, Abb.86; Souchal 1973, S.89/90, Nr.244, Abb.199.
- 890 Francastel 1928, S.86/87, Nr.70, Abb.64; Souchal 1973, S.85, Nr.218, Abb.194.
- 891 Siehe u.a. Gardes, Plans, 1975, S.343. Wie u.a. auch Gardes, Monument, 1975, S.96 ff. und Ludman 1975, S.376 annehmen, gehen die Entwürfe wohl auf Jules Hardouin-Mansart oder sein Atelier zurück, nicht aber auf Robert de Cotte (so Souchal 1975, S.60, Anm.2). Zur Platzanlage Gardes, Plans, 1975, S.327-56 und ders., Monument, 1975, S.105 sowie namentlich Ludman 1975, S.379-83; auf eine Behandlung der Pläne kann darum hier verzichtet werden.
- 892 Als wichtiger Punkt ist festzuhalten, daß sich in unmittelbarer Nähe des Denkmals keine einheitlichen Fassaden erhoben, so daß die Statue nicht in der Achse der rue Saint-Dominique stand. Hätte man das Denkmal, wie Clapasson

1741 (²1761, S.6) meint, nur ein wenig, fast unmerklich aus der Mittelachse des Platzes verrückt, so wäre es von der auf die Place Bellecour zuführenden Straße aus als point de vue wahrgenommen worden. Wegen des mangelnden Rapportes zwischen Monument und umgebender Architektur, wegen des fehlenden Bezuges zu den Straßenachsen und des Verzichts auf einen wirkungsvollen Blickpunkt bildet die Lyoneser Place Bellecour, die schon auf Grund der Länge von gut 400 Metern eine Sonderstellung einnimmt, einen Einzelfall unter den in Frankreich zu Ehren Ludwigs XIV. im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert angelegten Plätzen.

893 Siehe Kat.Nr.LXII.

894 Hier handelt es sich wohl um die Rhône (im Französischen Maskulinum); das Ruder zeigt an, daß die Rhône, im Gegensatz zur Saône, ein schiffbarer Fluß ist. In der realisierten Fassung befinden sich - wohl in Übereinstimmung mit dem frühen Projekt, das keine Angabe der Himmelsrichtung aufweist - an der Ostseite die Bronze der Rhône, an der Westseite die der Saône; da die Place Bellecour auf einer Landzunge zwischen beiden Flüssen liegt, sind die Personifikationen jeweils zum entsprechenden Fluß hin orientiert. - Die Skulpturen von Rhône und Saône finden sich auch am Uhrturm der Fassade des Lyoneser Rathauses (siehe die Beschreibung von Clapasson ²1761, S.129). Siehe ferner ein für Lyon bestimmtes Brunnenprojekt mit den Figuren von Rhône und Saône im Fonds Charles Le Brun (Kat. Guiffrey/ Marcel Bd.8, 1913, Nr.5984).

895 Allgemein zu der Frage siehe Herding 1970, S.205, der darauf hinweist, daß "seit Taccas Reiterdenkmal (sic) in Livorno ... der hockende Sklave bevorzugt wurde"; vgl. auch Jörg Rasmussen in: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bildführer 3. Hamburg 1972, S.209. Stehende Gestalten in stützender Funktion finden sich freilich auch noch im 17. Jahrhundert auf graphischen Denkmalsinterventionen, so dem 1661 datierten Denkmalsbrunnen des Pierre Le Pautre (Paris, BN, Est., Ed. 42c, Oeuvre de Jean Le Pautre, fol.80: Radierung, 22,7 x 15,7 cm); doch handelt es sich hier eher um Perser und Karyatiden im allgemeinen Sinne, nicht aber um eigentliche Sklaven.

896 Zur Ableitung der Sklaven - unter Hinweis auf die "Trionfi" wie auf Vitruv - siehe Charles de Tolnay: Michelangelo. Bd.4, Princeton 1954, S.26-28.

897 Siehe namentlich die Windsor-Zeichnungen Nr.12 355 und 12 356^R (Kenneth Clark und Carlo Pedretti: The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle. Bd.2, London 1969, Abb. ohne Numerierung; siehe auch Text in Bd.1, London 1969, S.43-45). Ludwig H. Heydenreich: Bemerkungen zu den Entwürfen

Leonardos für das Grabmal des Gian Giacomo Trivulzio. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965, S.180 und 182/83 behandelt hinsichtlich der stehenden "prigioni" den Zusammenhang zwischen Michelangelos Julius- und Leonardos Trivulzio-Grabmal. - Siehe ferner die in Düsseldorf befindlichen Entwürfe Guglielmo della Portas zum Reiterdenkmal, später zum Grabmonument Kaiser Karls V., die von 1550 an entstanden. Auf einigen Skizzen scheinen im Untergeschoß Sklaven zu stehen, die der Architektur eng verbunden sind und auch mit den Häuptionen die Gesimse stützen; doch läßt sich den Blättern nichts Genaueres entnehmen (Gramberg 1964, Textband S.76-78 und 81-85 sowie Band Zeichnungen II, S.116, Kat.Nr.134 und S.127, Nr.141).

- 898 Tolnay Bd.4, 1954 (wie Anm.896), S.90, Abb.239.
- 899 Zum Typus der Barbarensklaven und den verschiedenen Exemplaren siehe Levi 1952, speziell S.14/15 und 31.
- 900 Vormals Rom, Museo Laterano; jetzt Rom, Musei Vaticani, Inv.Nr.10 534. Siehe Helbig/Speier, Bd.1, 1963, S.819/20, Nr.1141; Theodor Kraus (Hrsg.): Das römische Weltreich. Berlin 1967 (= Propyläen Kunstgeschichte Bd.2), S.246, Abb.262 (Hellmut Sichtermann). Dieser Sklave trägt nicht das zusätzliche Gewand mit kurzem Ärmel, das die Farnese-Exemplare zeigen (siehe Anm.901); er ist deshalb mit dem rechten Sklaven der Längsseite des Lyoneser Sockelentwurfs zu vergleichen.
- 901 Heute Neapel, Museo Nazionale (A. Ruesch: Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Neapel o.J. [1908?], Nr.76/77 und Reinach, Répertoire, Bd.1, 1897, S.519, Abb.4 und 6 = Clarac, Taf.854^B, Nr.2161 G+F). Beide Sklaven tragen das zusätzliche Gewand mit kurzem Ärmel; daher ist der Sklave mit den überkreuzten Händen vor allem mit dem rechten Gefangenen der Vorderansicht des Lyoneser Entwurfs zu vergleichen. Dessen Zeichner wird ohnehin die Sklavenstatuen der Antike modifiziert haben, ohne bestimmte Exemplare streng zu kopieren.
- 902 Mathieu Lespagnandel kopierte den früher als Armenierkönig Tigranes bezeichneten Sklaven, dessen gesenkte rechte Hand die linke übergreift. Antoine André fertigte die Kopie des Tiridates, eines parthischen Prinzen, der später König von Armenien wurde; der Sklave senkt die Rechte und greift mit der Linken zur rechten Schulter (Piganiol de la Force, Nouvelle description, 217o7, S.207 und 240; Lami 1906, S.6 und 331). Siehe auch die wohl im frühen 18. Jahrhundert entstandenen Nachzeichnungen der zwei Versailler Marmorstatuen (Paris, BN, Est., Fb 25, fol.17 und 18) und die Stichwiedergaben bei Thomassin 1694, Taf.53 (Lespagnandels Kopie irrtümlich André zugeschrieben) und 52 (Andrés Kopie irrtümlich Lespagnandel zugeschrieben). - Der Sklave mit

den gekreuzten Händen existiert auch in einer Bronzekopie, die ein "Unbekannter (römischer?) Meister des XVI. Jahrhunderts" schuf (Florenz, Museo Nazionale; siehe Friedrich Kriegbaum: Michelangelo und die Antike. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F. 3/4, 1952/53, S.14, Abb.4).

- 903 Zur Kleidung siehe u.a. Conrad Cichovius: Die Reliefs der Trajanssäule. Text Bd.2, Berlin 1896, S.113. Gewöhnlich zählt zu der Tracht auch die weiche Pelzmütze, der sog. pileus oder pilleus (siehe R.Kreis-von Schaewen, s.v. Pilleus in: Pauly-Wissowa: Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft Bd.20/2, Stuttgart 1950, Sp.1328-30). Auch die in Neapel befindlichen Sklaven aus dem Farnese-Besitz tragen den pileus, er fehlt aber bei dem in Anm.900 genannten Exemplar der Vatikanischen Museen wie bei den Gefangenen der Lyoneser Sockelzeichnung.
- 904 Auffallenderweise waren auch an der Fassade des Rathauses zu Lyon stehende Sklaven vorgesehen. 1699 wandte sich die Stadt an Jules-Hardouin Mansart, um Entwürfe für den Umbau des 1674 durch einen Brand schwer beschädigten Rathauses zu erbitten. Im Jahre 1700 ließ Mansart seine Pläne durch Robert de Cotte überbringen (siehe u.a. Desjardins 1867, S.44-48 und Kleinclausz, Histoire de Lyon, Bd.2, 1948, S.121 sowie jetzt Ludman 1975, S.377). Ein Fassadenaufriß aus dem Mansart-Atelier hat sich in Paris erhalten (BN, Est., Va 436, Formet 6, Fonds Robert de Cotte Nr.613: erwähnt in Kat. Marcel 1906, S.101 und im Ausst.Kat.Hardouin-Mansart 1946, S.41 unter Nr.103); eine Federzeichnung, die nur die Attika wiedergibt - allein diese Partie des Rathauses wurde schließlich umgebaut - befindet sich in den Archives Municipales zu Lyon (Galle 1903, S.449, Anm.1). Auf beiden Zeichnungen wird das in der Mittelachse befindliche Relief, welches den König auf schreitendem Pferd zeigt, seitlich von zwei stehenden Sklaven eingefasst, die - anders als die Gefangenen des Sockelentwurfs - das Gesims mit den Händen stützen. Die Gefangenen sind ähnlich gekleidet wie die des Piedestal-Projektes, zusätzlich tragen sie den pileus; freilich lehnen sie sich weniger streng an die Antike an. Doch liegt der Zeichnung der gleiche Gedanke zugrunde, die Darstellung des reitenden Königs mit stehenden Barbaren zu verbinden. Diese Form begegnet nur bei den Entwürfen für Rathaus und Denkmal in Lyon, nicht aber bei anderen Projekten, die aus dem Mansart-Atelier hervorgingen. - Die Realisierung der Skulpturen erfolgte ab 1703 (Desjardins 1867, S.47 und Audin/Vial Bd.1, 1918, S.160); in Abänderung des ersten Entwurfs führte Marc I Chabry die Sklaven als Hermen-Atlanten aus, wie schon Galle 1903, S.449, Anm.1 feststellte; die in der Revolution 1792 beschädigten oder zerstörten Gestalten wurden 1853-55 durch neue Skulpturen ersetzt (Desjardins 1867, S.64 und 66; für den ursprünglichen Zustand siehe einen anspruchlosen Stich des 18. Jahrhunderts: Bourget/Cattaui 1960, Taf.CXV).

- 905 Erik Forssman: Säule und Ornament. Stockholm 1956 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art Bd.1), S.135 ff.
- 906 Roland Fréart de Chambray: Parallèle de l'architecture antique et de la moderne. Paris 217o2, Taf.S.59.
- 907 Siehe z.B. Jean Goujons Vitruv-Illustrationen von 1547, in Anlehnung an Marc Antonio Raimondi (Pierre du Colombier: Jean Goujon. Paris 1949, S.8, Taf.LI) oder die Darstellung bei André Félibien (Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Paris 31699, S.25/26, Taf.VII). Offensichtlich existierten auch Sklavenstatuen, die ein solches Kapitell auf dem Haupt trugen: siehe zwei angeblich an einen Pilaster angelehnte Figuren, die - nach dem Bericht Montfaucons - Le Brun in Rom zeichnete (Montfaucon, Erg.-Bd.4, 1724, Taf.XXVII, 2 und 3; siehe auch Reinach, Répertoire, Bd.2/1, 1897, S.196, Abb.9 und S.197, Abb.2). Heute lassen sich diese beiden Statuen m.W. nicht mehr nachweisen.
- 908 Marcus Pollio Vitruvius: De Architectura libri decem (hrsg. von Curt Fensterbusch). Darmstadt 1964, S.26 (Buch I, Kap.1).
- 909 Auf den Konstantinsbogen verweist Fréart de Chambray (wie Anm.906), S.58. Die dortigen acht Sklavenstatuen befanden sich ursprünglich wohl auf dem 113 n.Chr. geweihten Trajansforum (siehe Levi 1952, S.14/15 sowie Hans Peter L'Orange und Armin von Gerkan: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinbogens. Berlin 1939 [= Studien zur spätantiken Kunstgeschichte Bd.10], Textband S.187 und C.Gradara: Restauri settecenteschi fatti all'arco di Costantino. In: Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 46, 1918, S.161-64; s.S.161).
- 910 Maffei/Rossi 17o4, Sp.54/55; vgl. auch den diesbezüglichen Kommentar von Jos. Ernst: Abbildungen der vorzüglichsten alten Statuen und Gruppen, die sich theils in Rom, theils in Paris befinden. Nach den Zeichnungen des H.F.Perrier. Wien 1797, S.55. - Zu den die Karyatiden ersetzenden Dakerstatuen des Trajansforums siehe Paul Zanker: Forum Augustum. Das Bildprogramm. Tübingen o.J. (= Monumenta Artis Antiquae 2), S.13.
- 911 Maffei/Rossi 17o4, Sp.55 ("laonde son di pensiero, che alla parte inferiore del medesimo potessere questi schiavi appartenere, e non alla superiore adornata di statue equestri, e d'insegne militari, come si descrive da Agellio". - Dagegen stellt die moderne Archäologie fest, daß die Dakerfiguren das Attikageschoß einnahmen; siehe Luigi Crema: L'architettura romana. Turin 1959 (= Enciclopedia classica III/XII,1), S.362, Abb.417.
- 912 Vgl. Oechslin 1971, speziell S.232, Anm.16 und S.233, Anm.2o.

- 913 Jacob Spon und George Wheler: Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 et 1676. Lyon 1678. Siehe die deutsche Ausgabe: Italiänische, Dalmatische, Griechische und Orientalische Reise-Beschreibung ... Nürnberg 1681, S.74 und Taf. nach S.74; ferner abgebildet bei Montfaucon Bd.2/1, 1719, Taf.XI,5. Siehe auch P. Hommel in: Lexikon der Alten Welt. Zürich-Stuttgart 1965, Sp.2035/36.
- 914 Siehe zuletzt Oechslin 1971, S.206-208 und 232, Anm.16.
- 915 Kunoth 1956, S.36-40 und Oechslin 1971, S.208 und 231.
- 916 Paris, BN, Est., Ha 18, Bd.I, S.54, Fonds Robert de Cotte Nr.927: 52,2 cm x 38,2 cm; Blei und Pinsel in Grau.
- 917 Christoph Luitpold Frommel: "Capella Iulia": Die Grabkapelle Papst Julius' II. in Neu-St.Peter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 40, 1977, S.42/43, Abb.8.
- 918 Auf dem Verso steht: "Projet des desseins de Michel Ange pour le cheval de Marc Orel". Siehe auch den Vermerk im handschriftlichen Inventar des Fonds Robert de Cotte aus dem 18.Jahrhundert (Paris, BN, Est., Fb 26): "23.927 Dessein d'un piédestal et figure Equestre. Projet pour la Statue de Marc-Aurele ..." Eine derartige Sockelung war freilich niemals vorgesehen; vgl. Paul Künzle: Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo. In: Miscellanea Bibliothecae Hertizianae zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt. München 1961 (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd.16), S.255-270 und James S. Ackerman: The Architecture of Michelangelo. Ausg. Harmondsworth 1970, speziell S.145, 147, 153, 321-323.
- 919 Siehe Anm.772.
- 920 Siehe S.238/39.
- 921 Ein in der Bibliothèque de la Sorbonne (R, IV, 15, Nr.10 gr. = Ms.1501) befindlicher Band, den Henri Chabeuf ausführlich besprach (Documents inédits sur le Logis du Roi et le Palais des Etats. In: Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte d'Or 13, 1895-1900, S.69-90), enthält zahlreiche Entwürfe aus dem Atelier Jules Hardouin-Mansarts, die sich auf den Palais des Etats de Bourgogne in Dijon wie auf die dortige Place Royale und deren Königstatue beziehen (Callisen 1941, S.133; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.616/17 und Pierre Quarré in: Ausst.-Kat. Palais des Ducs et Palais des Etats de Bourgogne. Dijon 1956, S.17-19, Nr.9-13, mit Bibliogr.). Verschiedene Blätter sind beschriftet und von Jules Hardouin-Mansart selbst unterzeichnet. Das gilt auch für zwei Zeichnungen, die das projektierte Monument von der vorderen Schmal- und von der rech-

ten Längsseite zeigen (siehe auch Lavedan Bd.3, ²1959, Abb.141); die Entwürfe stimmen exakt mit der Denkmalsdarstellung auf einer Ansicht überein, welche die damals noch nicht realisierte Place Royale vorführt und zugleich den Herzogspalast im Zustand von 1688 wiedergibt (Ausst. Kat. Palais des Ducs 1956, S.18, Nr.11, Taf.II). Da die Platzansicht demnach um oder bald nach 1688 entstanden ist, können auch die zwei Sockelzeichnungen in den gleichen Zeitraum gesetzt werden. Der Piedestal ruht auf einer flachen Stufe von ovalem Grundriß. Die vorspringenden Sockelbänke sind leicht eingeschwungen; auf den schrägestellten Eckblöcken ruhen Trophäen. Die Hauptzone ist äußerst einfach gehalten. Bemerkenswert ist vor allem die Kontrastierung der konvexen und konkaven Formen im unteren Bereich.

Unter den Denkmalzeichnungen in dem der Pariser Place Vendôme gewidmeten Klebeband (vgl. Anm.772; Paris, BN, Est., Va 234a, Fonds Robert de Cotte Nr.1845-1848) finden sich vier zusammengehörige Blätter, die den Projekten für Dijon recht verwandt und auch in der gleichen Technik ausgeführt sind (Blei, Feder und Pinsel in Grau, bei der Reitergruppe auch etwas Gelb); die verschiedenen Pläne werden mit Großbuchstaben bezeichnet. Einschließlich der unteren Stufe haben alle Sockel etwa die gleiche Höhe, die nach Aussage des Maßstabes annähernd 25 pieds = ca. 8,10 m beträgt.

Das in der Vorderansicht (Fonds Robert de Cotte Nr.1845: 42,45 x 25,45 cm) und in der rechten Seitenansicht (Fonds Robert de Cotte Nr.1846: 47,2 x 35,1 cm) dargestellte Projekt D ist aufwendiger als die anderen Entwürfe gehalten. Der oblonge Sockel, der sich über einer oktogonalen Stufe erhebt, wird in der Hauptzone an den Ecken mit schrägestellten Voluten geschmückt. Am Fries unterhalb des Gesimses findet sich neben Lilien das L-Monogramm Ludwigs XIV. - Bei dem einfacher konzipierten Plan G (Fonds Robert de Cotte Nr.1848 : 46,7 x 34,5 cm) sind dem im Grundriß rechteckigen Kern an den Längsseiten flache Risalite vorgesetzt, die eine Inschrifttafel aufnehmen; der Fries unterhalb des Gesimses ist hier allein mit Lilien geschmückt. - Eine weitere Variante bietet der Entwurf F (Fonds Robert de Cotte Nr.1847 : 45,4 x 33,5 cm): das Risalit der Längsseite enthält ein Rundrelief, welches kniende (weibliche?) Gestalten vor dem thronenden König zeigt (vgl. die in Anm.772 besprochene Sockelzeichnung Nr.1836 des Fonds Robert de Cotte); auch hier zieren Lilien den Fries. Mit der auf fallenden Vorwölbung der Schmalseiten schließt der Piedestal an die von Michelangelos Marc Aurel-Sockel begründete Tradition an, in der auch die Sockel der Denkmäler Cosimos I. in Florenz wie der Farnese-Herzöge in Piacenza stehen; zugleich läßt die Zeichnung Nr.1847 an die ausgeführte Fassung des Place Vendôme-Piedestals denken (siehe die Zeichnung Nr.1833/34 des Fonds Robert de Cotte). Die vier Zeichnungen sind schon des identischen Reitertypus wegen unmittelbar den zwei Blättern aus dem Album der Bibliothèque de la Sorbonne zu vergleichen; der Entwurf Nr.

1848 könnte eventuell gar vom gleichen Zeichner gefertigt sein. Auch der einfache Aufbau der recht schmucklosen Sockel, die sich über nur einer Stufe erheben, gemahnt eher an die Entwürfe für Dijon als an jene für die Place Vendôme, die in allen Projekten mindestens drei Stufen vorsehen und ohnehin wesentlich reicher aufgefaßt sind. Zudem entspricht die auf den vier Zeichnungen dargestellte Reiterstatue der Größe nach eher der für Dijon vorgesehenen Gruppe. So ist zu vermuten, daß die Blätter Nr.1845-1848 versehentlich - wie andere Entwürfe auch - im 19. Jahrhundert unter die Zeichnungen der Place Vendôme gerieten.

- 922 Vgl. auch die 1687 von Jules Hardouin-Mansart vorgenommene Korrektur an Pierre Pugets Sockelprojekt der Marseiller Reiterstatue: die von Puget vorgeschlagenen Säulen an den Piedestalecken möchte Hardouin-Mansart durch Pilaster ersetzt sehen (Herdinq 1970, S.192).
- 923 Fonds Robert de Cotte Nr.1847.
- 924 d'Aviler 1691 (Bd.1, Ausg.1694, Taf.94 zwischen S.312 und 313; siehe auch Text S.315).
- 925 Zur Funktion der Voluten am Statuensockel siehe auch Voß 1908, S.152. Unsere Bemerkungen beziehen sich im übrigen ausschließlich auf Reiterdenkmäler. Denn in anderen Bereichen der französischen Architektur und Skulptur sind solche Sockellösungen bereits früher vorgetragen worden, wie vor allem die ephemeren Architekturen zeigen: siehe z.B. das 1670 von Henry Gissey in Notre-Dame zu Paris errichtete Trauergerüst für den Herzog von Beaufort, das Jean Le Pautre 1670 stach; dort sind die Voluten - wie bei den italienischen Beispielen - mit sitzenden Gestalten verbunden. - Zu vergleichen ist ferner das in der Pariser Bibliothèque de l'Institut erhaltene Projekt eines Louis XIV gewidmeten Denkmalbrunnens (Garms 1973, S.153/54, Abb.3), das über dem Brunnenbecken einen äußerst reichen Aufbau zeigt, der auch das Volutenmotiv verwendet. Daß entgegen der Annahme von Garms 1973, S.153 sich doch Vorstufen oder zumindest Parallelen ermitteln lassen, erweist der 1668 von Donato Antonio Cafaro auf der Neapolitaner Piazza di Montoliveto errichtete Brunnen, den die Statue des damals siebenjährigen Königs Karl II. von Spanien krönt (Corrado Ricci: Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien. Stuttgart 1923 [= Bauformen-Bibliothek Bd.15], Abb.193). Hier finden sich dieselben konstituierenden Elemente: paßförmiges Brunnenbecken - hoher, üppig dekorierter Marmorschaft mit vermittelnden Voluten - relativ klein proportionierte Herrscherfigur in Bronze.
- 926 Giovanni Carandente:Giacomo Serpotta. Turin 1967, S.12 ff., Abb.4 (am 16. Februar 1682 fehlte noch die Statue auf dem Piedestal, die Enthüllung erfolgte 1684); siehe auch Friis

1933, S.232-34, Abb.14o (Zeichnung des Denkmals von Nicodemus Tessin d.J.). Vgl. ferner Anm.978.

- 927 Vgl. auch den 1698 von Giovanni Battista Foggini gefertigten Entwurf eines Kleinmonuments Karls II. von Spanien (Linkheit 1962, S.78 und 211, Anm.82, Abb.113); dort sitzen vier Sklaven auf den unteren Volutenendigungen. In demselben Zusammenhang ist auch Schlüters Großer Kurfürst zu nennen, der offensichtlich solche italienischen Lösungen fortführt: die Sklaven sitzen zwar nicht auf, aber zumindest vor den Voluten, so daß sie enger an den Sockelaufbau gebunden werden.
- 928 Darin zeigt sich eine Tendenz, die auch bei der Planung des Sockels des Denkmals der Place Vendôme - wenngleich zu einem früheren Zeitpunkt - zutage tritt: in der ausgeführten Fassung ist der Piedestal der Statue Girardons weniger hoch und breiter gelagert.
- 929 Siehe Kimball 1949, speziell S.119-121 und 237/38.
- 930 Zu den Inschriften siehe vor allem Jacquot 1965, S.252-62. Doch berücksichtigt die Autorin nicht genügend die frühere Literatur: so veröffentlichte Collombet (Bd.1, 1839, S.268-74 und S.XXVIII-XXXII sowie Bd.2, 1844, S.144-55) den Briefwechsel Brossettes mit Rousseau und Gacon sowie weitere Äußerungen zwischen 1717 und 1722, die den Streit um die Inschriften betreffen. Siehe jetzt auch Gardes, Histoire, 1974, S.2o4/o5 und ders., Monument, 1975, S.114/115 und 141-43.
- 931 Zitiert von Réau, Histoire de l'expansion, Pays Scandinaves ..., 1931, S.97; siehe auch Oscar Antonsson: Sergels Ungdom och Rømtid. Stockholm 1942 (= Sveriges Allmänna Konstförenigens publikationer Bd.5o), S.246.
- 932 Zu der Vorgeschichte des von den Ständen der Languedoc beschlossenen Reiterdenkmals siehe S.586 bei Kat.Nr. LXXVI. 1717 traf die Statue auf dem Wasserwege in Montpellier ein, am 27. Februar 1718 wurde sie auf der Place du Peyrou enthüllt. Der Sockel, den auch Lafolie 1819, S.257/58 beschreibt, wurde von Robert de Cotte bzw. seinem Atelier entworfen: siehe den Voranschlag und die auf den 2. Oktober 1717 datierte Kostenaufstellung, die sich unter den Papieren Robert de Cottes befinden (Paris, BN, Est., Hd 135, Nr.411; Kat.Marcel 19o6, S.129, Nr.476/77). Wenig genau sind die Stiche, die das 1792 zerstörte Denkmal darstellen. Dagegen geben die beiden Zeichnungen Nr.4o8 und 41o aus dem Fonds Robert de Cotte genauere Auskunft. Das Blatt Nr.4o8 (Paris, BN, Est., Va 431, Format 6 : 77, 2 x 46,2 cm) zeigt auf dem Recto die geplante Umgestaltung des Platzes. Auch das Denkmal ist im Grundriße eingezeichnet: An den Ecken des oblongen Sockels befinden sich jeweils zwei Voluten, die im rechten Winkel gegeneinander gestellt sind. Da das Blatt ganz aufgeklebt

ist, blieb der auf dem Verso der Zeichnung befindliche Sockelentwurf bislang unbeachtet. Der recht breite Piedestal, der in den Proportionen etwa mit dem Lyoneser Denkmal zu vergleichen ist, erhebt sich über drei Stufen. Die Sockelzone, das "soubassement", ist relativ flach. In der Hauptzone wird der Sockelkern von den Voluten eingefasst. Es dominiert die Inschrifttafel, welche die Längsseite zum großen Teil einnimmt. Die Inschrifttafel ist aufwendiger gebildet als die des Lyoneser Monuments: in eine Platte, deren obere Ecken eingeschwungen sind, ist ein weiterer Rahmen von komplizierterer Begrenzung eingefügt. Ähnlich wie bei dem Lyoneser Sockel stößt die Inschrifttafel unmittelbar an das gleichfalls recht schmale Gesims an; die darüber liegende Standplatte ist hier weniger hoch. - Ein Grundrißentwurf des für Montpellier bestimmten Sockels findet sich auch auf der Zeichnung Nr.410 des Fonds Robert de Cotte (Paris, BN, Est., Va 65: 40,7 x 32,9 cm): auf dem Blatt, das eine Alternativlösung bietet, ist rechts die rechteckige Sockelform mit den über Eck angeordneten Voluten eingetragen; links wird dagegen ein ovaler Sockel mit schräggestellten Voluten (?) über ovalem Drei-Stufen-Aufbau vorgeschlagen: das Projekt gemahnt unmittelbar an den Sockel des ab 1696 geplanten Monuments des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter. - Die gleichfalls unter Montpellier eingeordnete Zeichnung Nr.409 des Fonds Robert de Cotte (Paris, BN, Est., Va 65: 35,4 x 46,8 cm) hängt nicht mit dem Montpellier-Denkmal zusammen; vielmehr gehört die eine Seite des Blattes in die Reihe der Entwürfe zur Sockelausführung des Place Vendôme-Monuments, während die andere den Sockel der Statue Ludwigs XIII. auf der Pariser Place Royale, der heutigen Place des Vosges wiedergibt. - Zu weiteren Sockelzeichnungen für Montpellier siehe Gardes, Monument, 1975, S.117, Anm.184.

Auf figürlichen Schmuck ist in Montpellier ganz verzichtet. Die auffallend einfach gehaltene Inschrift des erst nach dem Tod Ludwigs XIV. errichteten Monuments rühmt nicht die Eigenschaften und Taten des Herrschers: "Ludovico Magno / Comitibus Occitaniae incolumi vovère / Ex oculis sublato posuere / MDCCLXXII" (Keller 1971, S.64 mißverstand das Dativobjekt "ex oculis sublato" in dem Sinne, daß der König wegen der Höhe des Monuments den Blicken entrückt sei).

933 Callisen 1941, S.134; siehe auch die im 18. Jahrhundert entstandenen Wiedergaben des Sockels bei Quarré 1959-62, Abb.S.91.

934 Dagegen folgt der Sockel der 1743 auf der Place Royale zu Bordeaux enthüllten Reiterstatue Ludwigs XV., die Jean-Baptiste Lemoyne d.J. 1731 begonnen hatte (Réau 1927, S.68-76 und 143, Abb.40; François-Georges Pariset in: Bordeaux au XVIII^e siècle. Bordeaux 1968 [= Histoire de Bordeaux Bd.5], S.549-53; Ausst.Kat. Bordeaux, 2000 ans d'histoire. Bordeaux, Musée de l'Aquitaine 1971, 2.Aufl.

1973, S.411-16), im Aufriß weitgehend den Vorbildern der Denkmäler Ludwigs XIV.: der Piedestal, auf dessen Sockelbank an den vier Ecken Trophäen ruhen, gemahnt unmittelbar an die Entwürfe der Werkstatt Jules Hardouin-Mansarts zum Monument in Dijon (siehe Anm.921). Wahrscheinlich geht der Sockel des in Bordeaux errichteten Denkmals auf das schon 1730 von Jacques Gabriel geschaffene Modell zurück (Réau 1927, S.69 und 73/74).

935 Boislisle 1888, s. S.224; Herding 1970, S.186.

936 Die Laminae, bei der Besmaux-Bronze nur in einfacher, nicht in doppelter Lage vorhanden, besitzen fast identische Schuppenglieder. Das Lilien-Palmetten-Band der Tunika gemahnt an das Statuettenexemplar im Besitz Jacques Kugels (Kat.Nr.LIV/25). Das Ornament des Mantelsaums, dessen Form einem Omega ähnelt, findet sich in verwandter Gestalt bei den Kopenhagener und Londoner Bronzen Roger Schabols (Kat.Nr.LIV/15 und 16).

937 Auch die tiefen Kerben, die in den Zipfel der Vigilantia eingeschnitten sind, gemahnen an die Reiterstatuette von Besmaux. Ferner scheint der zurückwehende Mantelzipfel der Besmaux-Bronze ähnlich üppig gebildet und kompliziert verdreht zu sein wie etwa der Bausch an der rechten Hüfte der Vigilantia. Der recht schwere, ein wenig steif abflatternde Zipfel ist als eine charakteristische Form Desjardins'scher Skulpturen anzusehen. Ähnliches zeigen die Statuen Ludwigs XIV. und der Diana in Versailles (Kat.Nr.XXXI). Freilich ist das abwehende Mantelende der Diana derart konsequent in die spiralförmige Gewandanordnung einbezogen, daß der dynamische Charakter der Gestalt gesteigert wird. Aber auch dort fällt auf, daß der eigentümlich blockhaft gebildete Zipfel selbst fast erstarrt zu sein scheint: es fehlt jede fließende Bewegung.

938 Volk 1966, S.77 und 87, Anm.39.

939 Weigert/Hernmarck 1964, S.282.

940 Unter der neutralen Bezeichnung des "Steigens" werden hier alle Bewegungsmotive des auf der Hinterhand sich erhebenden Pferdes zusammengefaßt, gleich ob das Tier mit gestreckten Hinterbeinen springt, im Galopp vorandrängt, sich auf der Stelle aufbäumt oder aus dem Stand kurbettiert; eine hippologisch exakte Bestimmung der Gangart wird sich nur selten ermöglichen lassen (siehe Carl Justi: Die Reiterstatue Philipps IV. in Madrid von Pietro Tacca. In: Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, S.391-93; Wittkower 1961, S.502, Anm.13; Pühringer-Zwanowetz 1962, S.105, Anm.39; Volk 1966, S.80 und Herding 1970, S.121, Anm.660).

941 Das Projekt des Jahres 1660, vor S.Trinità dei Monti in Rom ein Reiterstandbild Ludwigs XIV. zu errichten, braucht hier nicht berücksichtigt zu werden; eines der Projekte,

- das Gian Lorenzo Bernini oder Abbate Elpidio Benedetti zugeschrieben wird, zeigt den König auf steigendem Pferd (Wolfgang Lotz: Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 12, 1969, S.39-94).
- 942 Wittkower 1961, S.502-509.
- 943 Wittkower 1961, S.509-511.
- 944 Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.5966; siehe Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.28/29, Abb.2 und Wittkower 1961, S.509.
- 945 Siehe vor allem Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.26-34 (ohne weitere Berücksichtigung der ikonographischen Fragen), Josephson 1943, S.108-13 und Wittkower 1961, S.513/14 sowie Lahusen 1971 (wie Anm.822), S.145. Da Dr.Gerold Weber (Wien) demnächst eine umfassende Arbeit über französische Brunnenanlagen des 17. Jahrhunderts, unter besonderer Berücksichtigung der Entwürfe Le Bruns, vorlegen wird, soll hier auf eine detaillierte Diskussion der verschiedenen Zeichnungen verzichtet werden.
- 946 Siehe z.B. Brice ⁵1706, Bd.1, S.108/09 und die Angaben bei Hauteceur, Architecture classique, 1948, Bd.2/1, S.435/36. Darum ist die von Josephson eingeführte Benennung "Monument du Louvre", die von der kunsthistorischen Literatur übernommen wurde (z.B. Pühringer-Zwanowetz 1962, S.137 und Herding 1970, S.122), äußerst irreführend.
- 947 Zitiert von Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.28.
- 948 Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1229.
- 949 Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1287; siehe auch Souchal 1973, S.86/87, Nr.229.
- 950 Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.352.
- 951 Siehe z.B. Brice ⁵1706, Bd.1, S.109.
- 952 Brice 1684, Bd.1, S.22; ²1687, Bd.1, S.30; ⁵1706, Bd.1, S.108/09 (die einzelnen Auflagen enthalten verschiedene Informationen); Le Maire 1685, Bd.3, S.191/92; Bericht Tessins d.J. aus dem Jahre 1687 (abgedruckt von Sirén 1914, S.102 und 104); Guillet de Saint-Georges: Charles Le Brun. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.60 (verfaßt 1693); Le Brun-Biographie Nivelons gegen 1700 (abgedruckt von Josephson, Monument du Triomphe, 1928, S.26 und 28.
- 953 Siehe Josephson, Monument du triomphe, 1928, Abb.3-6, 8, 10-12 und Taf.nach S.28.
- 954 Josephson, Monument du triomphe, 1928, S.30/31, Abb.3.

- 955 Sirén 1914, S.102; Le Maire 1685, Bd.3, S.191 gibt als Höhe des Denkmals 35 - 40 Fuß = 11,40 - 13 m, als Höhe der Reiterstatue 12 Fuß = 3,90 m an.
- 956 Nach der Beschreibung Tessins (Sirén 1914, S.102) waren zusätzlich "zwischen den strömen in den ecken vier Columnen vorgestellt, die zu den Inscriptionen dienen sollten". Auf keiner Zeichnung sind diese Inschriftsäulen oder -pfeiler dargestellt.
- 957 Siehe S.180 ff. und Anm. 689ff.
- 958 Die Zeichnung zu dem Projekt sah Tessin in Begleitung Le Bruns (Sirén 1914, S.102).
- 959 Claude-François Desportes: Vie de Charles Le Brun, Premier Peintre du Roi. In: Vies des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent (hrsg. von François-Bernard Lépicié). Paris 1752, Bd.1, S.69 und Jouin 1889, S.440.
- 960 "Holland nimmt den Frieden an und löst sich von Spanien und dem Reich" (Jouin 1889, S.448).
- 961 Vgl. Guillet de Saint-Georges' ausführlichen Bericht in den biographischen Notizen über Le Brun aus dem Jahre 1693 (Dussieux 1854, Bd.1, S.60). Le Brun wurde vorgeworfen, daß die unter dem überhängenden Felsen liegenden "fleuves" und "rivières" nicht den König selbst wahrnehmen könnten; darauf erwiderte der Maler: "... que ces fleuves n'étoient pas étonnés par la vue du roi, mais par le bruit de ses exploits, et que ce qu'il en faisoit étoit par allégorie, pour imiter les poètes et les orateurs qui décrivoient les fleuves et les rivières tremblants, étonnés, fuyant par les actions qui s'étoient passées sur leurs bords, quoique les héros n'y fussent pas présents; mais parce qu'ils étoient les moteurs de ces actions célèbres."
- 962 Man vergleiche das nicht zur Ausführung gelangte Denkmal des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg, dessen Wachsmo- dell Tessin 1687 im Atelier des Amsterdamer Bildhauers de Jong sah; über dem Sockel mit verschiedenen Figuren und Reliefs erhob sich die Reiterstatue: "Das Pferd gallopierte, undt hatte renversiret 2 männer, so die unruhe und den Krieg vorstellten, welches werck ist zurück geblieben, weil es über 50000 Rdhl. hätte sollen kosten" (Sirén 1914, S.72).
- 963 Zur Entwicklung des Motivs siehe u.a. Pühringer-Zwanowetz 1962, S.136-38 (mit ausführlicher Literatur).
- 964 Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.37-29, Nr.30, Taf.52/53; siehe u.a. auch Pühringer-Zwanowetz 1962, S.102. 1678 begann man mit dem Bau des Saales; im Februar 1681 wurde Marmor für die Kaminarchitektur geliefert (Paris, AN, O¹ 2065,

dossier 4; zu weiteren Zahlungen für die dekorative Skulptur des Salon de la Guerre siehe Kuraszewski 1974, S.69, Anm.10). In dem Dezember 1682 veröffentlichten Bericht des "Mercure galant" über den Salon (zitiert von Maumené/d'Harcourt 1932, S.201, Nr.295 und Kuraszewski 1974, S.63) findet auch das Relief Erwähnung; doch entspricht die Beschreibung nicht exakt der heute über dem Kamin befindlichen Skulptur, da es u.a. dort heißt: "Le Roi, à cheval, grand comme le naturel ... ses ennemis vaincus sont renversés sous les pieds de son cheval, et la Victoire, la Valeur et la Renommée l'accompagnent" (die Schilderung gemahnt an ein von André Félibien ausführlich gewürdigtes Gemälde Charles Le Bruns, das in der Begleitung des Königs die Figuren der "Victoire", der "Renommée" und der "Abondance" zeigt: siehe A.Félibien, Recueil, 1689, S.71-94; vgl. Boos 1966, S.80-86). Falls der "Mercure galant" eine zuverlässige Beschreibung gibt, mußte sich Ende 1682 im Salon de la Guerre eine andere, vielleicht nur als Provisorium gedachte Reliefdarstellung befunden haben. Coysevox' Relief wäre demnach in den nächsten Jahren, wohl etwa bis zur Mitte der achtziger Jahre, gefertigt worden (Widersprüche bleiben freilich bestehen: siehe Kuraszewski 1974, S.66), gleich dem darunter befindlichen Relief der Historia, für das Coysevox 1682/83 Zahlungen erhielt (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.138 und 277; siehe Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.38 und Kuraszewski 1974, S.69, Anm.10). - Man vergleiche auch ein heute wohl verlorenes Marmorrelief von weit geringeren Maßen, das sich im frühen 18. Jahrhundert im Versailler Gardemeuble befand: "Un bas relief représentant le Roy monté sur un cheval cabré et vêtu à la françoise et en bottes ayant trois hommes renversez sous le cheval, le tout de deux piedshuit pouces (= 86,6 cm) de haut sur deux pieds trois pouces (= 73,1 cm) de long, et ceintré par le haut, des costez ornez de cheattes d'écussons" (Paris, AN, 01 1976^A, S.700: Inventar des Jahres 1700).

965 Siehe Claude Nivelons Le Brun-Biographie (Paris, BN, Mss., Ms.fr.12987, fol.340-42).

966 Nach Baudoin Teil 1, 1644, S.82 hält "Gloire des Princes" in der Linken eine Pyramide und in der Rechten einen Lorbeerkranz, während das Haupt "une riche Couronne d'or" schmückt (zur Personifikation der Gloria dei Principi siehe zuletzt Maria Santifaller: Die Gruppe mit der Pyramide in Giambattista Tiepolos Treppenhausfresko der Residenz zu Würzburg. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F.26, 1975, S.193-207). Erläuternd schreibt Baudoin: "La Couronne d'or signifie la recompense que reçoivent les grands Princes des fameuses entreprises qui les occupent sans cesse, & des belles actions qui s'en ensuivent". Bei Coysevox' Relief nun hält die Gestalt die Krone über den König. Das Motiv könnte hier im szenischen Zusammenhang abgewandelt sein: der Herrscher selbst wird mit jener Krone bekrönt, wie es sinngemäß durchaus dem Text Baudoins

entspricht (andernfalls wäre eine weibliche Gestalt mit der Krone in der Rechten als Victoria zu identifizieren: siehe Ripa 1603, S.516/517). Auf den Lorbeerkranz der "Gloire des Princes" wird verzichtet, zumal die Gestalt schon in beiden Händen ein Attribut hält; auch ragt in die Komposition ein Kranz hinein, den eine auf dem Rahmen des Reliefs lagernde Fama faßt.

- 967 Vgl. den 1678 eingetretenen Wechsel im Programm der Spiegelgalerie: die mythologischen Darstellungen, die Ludwig XIV. als Herkules glorifizierten, wurden zugunsten allegorischer Historien aufgegeben (Ausst.-Kat.Le Brun 1963, S.LXVI).
- 968 Etwa Weigert 1962, S.87.
- 969 Zur Geschichte siehe Boislisle 1888, S.244/45 sowie jetzt Gardes, Monument, 1975, S.94, Anm.59; siehe auch unsere S.108.
- 970 Sirén 1914, S.106.
- 971 Somit zählt das Denkmalprojekt zu den wenigen Monumenten, welche die unter dem Pferd zusammengebrochenen Krieger näher benennen. Während es sich gewöhnlich um die Feinde schlechthin handelt, werden hier bestimmte Gegner des Herrschers eindeutig gekennzeichnet. Zum Vergleich läßt sich etwa Domenico Beccafumis ephemeres Reitermonument Karls V. anführen, das 1536 in Siena errichtet wurde (Giorgio Vasari: Le vite ..., hrsg. von Gaetano Milanesi. Bd.5, Florenz 1906, S.644/45); freilich spricht Vasari nur von den "durch den Kaiser gebändigten und besiegten Provinzen", ohne einzelne Namen anzugeben. Auch handelt es sich um zwei grundverschiedene Konstellationen, wenn zum einen die ohnehin schon vom Fürsten bezwungenen "Provinzen", zum anderen aber die Vertreter feindlicher Nationen wiedergegeben werden, die zwar militärisch geschlagen, doch nicht unterworfen sind. Als Ausnahme müssen allein die Türkendarstellungen angesehen werden; den "Ungläubigen" gegenüber empfand man keine Scheu, sie als Besiegte vor Augen zu führen, die unter dem Pferd des Herrschers zusammenbrechen: siehe etwa die Elfenbeinstatuetten Mathias Steinls von ca.1690-1693 im Wiener Kunsthistorischen Museum (Pühringer-Zwanowetz 1962 und dies.: Mathias Steinl. Wien-München 1966, S.55).
- 972 Siehe S.106/o7 und Anm.411a ff.
- 973 Vgl. auch das auf S.107 besprochene Programm der Porte Saint-Martin (Kat.Nr.XXXV).
- 974 Siehe ausführlich Herdning 1970, S.121-24 und 188-95, Kat. Nr.50.
- 975 Herdning 1970, S.195/96, Kat.Nr.50^B.

- 976 Herding 1970, S.122-24 und 200/01, Kat.Nr.58, Abb.256-58 und 261.
- 977 Pühringer-Zwanowetz 1962, S.137.
- 978 Desjardins' Statuette des Königs auf steigendem Pferd, die durch eine ungezwungene, spontan anmutende Bewegung charakterisiert ist, nimmt formal eine Sonderstellung ein. Grundsätzlich unterscheidet sich der Typus von den wenig später entstandenen Bronzen Goberts (siehe Anm.332), die Leonardos vorbildhafte Prägung im Sinne einer statisch ausgeglichenen Komposition interpretieren. Auch ergeben sich keine Verbindungen zur gleichsam die Courbette der Hohen Schule in strenger Form reproduzierenden Konzeption Pietro Taccas, an die noch Giacomo Serpotta bei dem während der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstandenen Monument Karls II. in Messina anknüpft (siehe Anm.926).
- 979 Siehe Blanc Bd.1, 1857, S.102 (Vente de Selle, Trésorier général de la Marine 1761, P. Remy, expert): "Desjardins, Statue équestre de Louis XIV; une Victoire ailée va le couronner; un ennemi est terrassé sous son cheval. Bronze de vingt-huit pouces (= 75,6 cm) 357 l." Da diese Statuette allein einen Gefangenen aufweist, könnte sie dem heute in Waddesdon Manor befindlichen Exemplar entsprechen (Volk 1966, S.74-76 und 83, Kat.Nr.12, Abb.49 und 52; Kat. Hodgkinson 1970, S.132-35, Nr.46, Abb.S.133-35). Ebenfalls nur einen Gefangenen besitzt die Bronze, die 1771 für 375 l. unter der Nr.106 auf der Versteigerung Bonnemets veräußert wurde (Landais 1948, Répertoire, S.165); eventuell ist sie mit der Statuette der Versteigerung Selle identisch. - Eine demselben Typus zugehörige Bronze mit zwei Gefangenen, die 1775 mit der Slg. Philippe Caffiéri zur Versteigerung gelangte, wurde Girardon zugeschrieben (Guiffrey 1877, S.429/30, Nr.25 des Verst.-Kat.: "Un groupe en bronze par F.Girardon. Il représente Louis XIV à cheval. Ce prince est couronné par la Renommée et foule aux pieds la Haine et l'Envie. Hauteur 2 pieds 6 pouces (= 81,2 cm), compris le piédestal. 540 l."). Ohne Künstlernamen wurde eine gleichfalls mit der Viktoria und zwei Gefangenen versehene Statuette vier Jahre später versteigert (Blanc Bd.1, 1857, S.455, Vente Chevalier 1779: "Statue équestre de Louis XIV; la Renommée la couronne; sous les pieds de son cheval, sont deux figures d'hommes").
- 980 Zur Ergänzung siehe Volk 1970, S.309/10; Kat. Hodgkinson 1970, S.132-34, Kat.Nr.46; Ausst.Kat.Grupello 1971, S.392-94, Kat.Nr.362/63 (Christian Theuerkauff).
- 981 Volk 1966, S.74 und Volk 1970, S.309 ("wohl Ende des 17. Jahrhunderts"); so auch Ausst.Kat.Grupello 1971, S.393, Nr.362 (Christian Theuerkauff).
- 982 Volk 1966, S.69 und 83, Kat.Nr.4, Abb.44 und 47; Ausst. Kat.Grupello 1971, S.392/93, Nr.362, Taf.203 (Christian Theuerkauff).

- 983 Maumené/d'Harcourt 1932, S.253/54, Nr.378, die ihre Datierungen der Porträts Ludwigs XIV. meist nur auf Grund des Alters des Königs vornehmen, gelangen daher zu der Annahme, die Statuette sei um 1670 entstanden.
- 984 Siehe Anm.275. Goberts Münchner Reiterstatuette von 1695 (siehe Anm.332) zeigt Ludwig XIV. bereits ohne Moustache.
- 985 Volk 1966, S.74 und 83, Kat.Nr.2; Volk 1970, S.309, Abb.2.
- 986 Kat.Nr.LXXIX.
- 987 Vgl. etwa die 1784 von Simon-Louis Boizot geschaffene Marmorbüste Ludwigs XIV. in der Leningrader Eremitage: Zaretskaya/Kossarëva 1963, Taf.70 (dort irrtümlich als Louis XV bezeichnet).
- 988 Zu Philippe Bertrand siehe Lami 1906, S.42-44; Souchal 1967, S.140, 599, 605; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.353/54, Nr.321 (Christian Theuerkauff) und S.395/96, Nr.365/66 (Seelig) sowie jetzt Souchal 1977, S.49-61.
- 989 Pradel 1945/46, S.94.
- 990 Jeannette Wirenus-Matzulévitch: Les Bronzes français du XVII^e siècle au Musée de l'Ermitage. In: GBA 5.F.11, 1925/I, S.332; Zaretskaya/Kossarëva 1963, Taf.3. Zu dieser und den folgenden Bronzen siehe jetzt auch Souchal 1977, S.49 ff., Nr.3a, 3b, 7, 8 und 31.
- 991 Ausst.Kat. Grupello 1971, S.353/54, Nr.321, Taf.213 (Christian Theuerkauff).
- 992 Siehe zuletzt Ausst. Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.180 und 182, Nr.413 (Verf.).
- 993 Kat. Mann 1931, S.67/68, Nr.S 176.
- 994 Für die Vergleiche wird grundsätzlich nur die Reiterstatuette im Besitz des Duc de Noailles (Ausst.-Kat.Grupello 1971, S.392/93, Nr.362, Taf.203) hinzugezogen, die gleich der Bronze in Madrid (Volk 1966, S.83, Kat.Nr.5) den Urtypus repräsentiert und gewissermaßen als Original gelten kann. Da dort aber die Viktoria fehlt, muß gelegentlich auch die Statuette Georgs I. von England im Victoria & Albert Museum berücksichtigt werden (Ausst.Kat. Grupello 1971, S.393/94, Nr.363, Taf.202), die - neben den beiden Darstellungen Maximilian II. Emanuels (siehe Anm.1002) - als einziges Bronzeexemplar die Viktoria aufweist; freilich setzt die Londoner Statuette den Stil der originalen Bronzen in splittrig-harte und zugleich matte Formen um (vgl. auch Volk 1966, S.74-76).
- 995 Souchal 1972, S.77, Abb.36/37.

- 996 Eine ähnliche Erscheinung läßt sich z.B. auch bei Desjardins' Aufnahmerelief von 1671 beobachten (Kat.Nr.XV).
- 997 Louis Réau: Les sculpteurs français en Italie. Paris 1945, S.47-49, Taf.3.
- 998 H.Keller 1971, S.275, Abb.168 (Peter Volk).
- 999 Ausst.Kat. Grupello 1971, S.353, Nr.321.
- 1000 Der Datierung schloß sich inzwischen auch Peter Volk an (Ausst. Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.182, Nr.414). - Freilich scheinen sich chronologische Schwierigkeiten hinsichtlich der Statuette des bereits 1702 verstorbenen William III zu ergeben (Volk 1966, S.74-77 und 83, Kat. Nr.13). Da das Exemplar aber u.a. mit der im Victoria & Albert Museum befindlichen Bronze König Georgs I. (Volk 1966, S.74-77 und 83, Kat.Nr.14, Abb.53) eng zusammenhängt, der erst 1714 den englischen Thron bestieg, könnte die Statuette Wilhelms III. möglicherweise erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, vielleicht um 1714, gefertigt sein; auch Volk 1966, S.77 vermutet eine posthume Entstehung. Bezeichnenderweise ließ sich Wilhelm III. nicht in Denkmalsform ehren; nur 1694/95, anlässlich des Todes seiner Gemahlin Maria, wurden zwei Statuen des Königspaares errichtet. Nach Wilhelms Tod aber schuf man zahlreiche skulpturale Darstellungen des Königs: "... it was left for the eighteenth century to fill the land with busts and statues of the Protestant Hero" (Katharine A. Esdaile: A Statuette of William III at South Kensington. In: Burlington Magazine 76, 1940, S.123).
- 1001 Pierre-Jean Mariette: Abecedario (hrsg. von Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon). Bd.1, Paris 1851-53 (= AAF 2), S.130.
- 1002 Aller Grundlagen entbehrt die Identifizierung als Laster. So wurden die zwei Gefangenen 1775 im Versteigerungskatalog der Sammlung des Bildhauers Philippe Caffiéri als "Haine" und "Envie" bezeichnet (Guiffrey 1877, S.430, Nr.25). Ebenso wenig zutreffend ist die dortige Bezeichnung der Viktoria als "Renommée". Der Ausst. Kat. Louis XIV 1960, S.142, Nr.717 sieht die zwei Gefangenen des Exemplars der Slg.Duc de Noailles als "Discorde" und "Hérésie" an; da die Bronze im Katalog irrtümlich als Modell zu LeGros Bruns Denkmalsprojekt von 1679 gilt, werden die von Brice 1706, Bd.1, S.108/09 für das geplante Monument angegebenen Bezeichnungen auf die Bronzestatuetten übertragen. - Erst die beiden Max Emanuel gewidmeten Varianten des Typus, um 1710 und 1714 entstanden, geben den Gestürzten eine ikonographisch eindeutige Benennung: bei dem Leningrader Exemplar handelt es sich um einen Türken, bei der Münchner Statuette um einen Türken und die Häresie (Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.182, Nr.414 und S.215-17, Nr.489 [Peter Volk]).

- 1003 Siehe aber eine unpublizierte Zeichnung im Kupferstichkabinett des Stockholmer Nationalmuseums, THC 6849 (Feder in Grau und Blau; 36,8 x 52,1 cm), wohl aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert, die eine ähnliche Komposition als Monumentalskulptur in architektonischem Zusammenhang zeigt. Das Blatt gibt den Aufriß einer Außenarchitektur wieder, die wahrscheinlich zu einem Hof gehört; die Widmungsinschrift läßt an ein öffentliches Gebäude der Stadt Paris denken. Das Blatt hat die alte Nummer 337; darum wird es früher zwischen den Entwürfen zur Place Vendôme und zur Place des Victoires gelegen haben, die Nummern gleicher Ordnung tragen. Trotz des recht ähnlichen Systems - Über der rustizierten Erdgeschoßarkatur erhebt sich eine zweigeschossige Kolossalordnung mit ionischen Pilastern und Fenstern mit geradem Sturz - unterscheidet sich die Zeichnung THC 6849 doch von der Architektur der Place des Victoires: die Proportionen sind verschoben, die Fenster des 2. Obergeschosses sind gestreckter und stoßen nicht an die des 1. Obergeschosses. Die gesamte Gliederung ist wesentlich einfacher und weniger gedrängt. Das hohe Mansart-Dach weist keine Lukarnen auf. Im portikusähnlichen Mittelrisalit rahmen die Säulen der Kolossalordnung ein breites Feld; es nimmt die ca. 4,50 m hohe Skulpturengruppe auf, die sich über einem einfachen Sockel mit der Inschrift erhebt: "LUDOVICUS MAGNUS / PRAEF ET AEDIL P. CCMDCCCXXV" oder "CCMDLXXV". In der von dem Vorsteher der Kaufmannschaft und den Schöffen der Stadt Paris ausgesprochenen Widmung erscheint der Name des Königs auffallenderweise im Nominativ, nicht aber im Dativ. Auch ergibt die gänzlich inkorrekt geschriebene Jahreszahl, eventuell als 1635 oder 1675 zu deuten, keine sinnvolle Datierung, da das Projekt kaum vor den achtziger Jahren entstanden sein kann. Der antik gerüstete Herrscher, auf steigendem Pferd reitend, wendet sich dem Betrachter zu; die zurückgenommene Rechte ruht auf einem langen Kommandostab. Der gestürzte Gegner stützt sich mit der linken Hand hoch; die Rechte erhebt er abwehrend gegen das Pferd. Die hinter dem König schwebende Victoria hält einen Kranz über dessen Haupt. Wie aus der Angabe der Schatten zu schließen ist, sind Pferd und Reiter wie auch der Gestürzte als vollrunde oder zumindest weitgehend vom Grunde gelöste Skulpturen gedacht, wohingegen die fliegende Gestalt der Victoria naturgemäß eher als Relieffigur konzipiert ist. Die Komposition erscheint recht konventionell; das zeigt sich vor allem in der sehr einfachen Verbindung von sprengendem Pferd und gestürztem Krieger.
- 1004 Freilich ist zu bedenken, daß Bertrand bei den kleinformatigen Skulpturen keine technisch-statischen Gegebenheiten zu berücksichtigen brauchte.
- 1005 H.Keller 1971, S.280, Taf.181 (Peter Volk).

- 1006 (zu S.89) In stilistischem Zusammenhang mit der besprochenen Königsdarstellung von 1704 kann auch ein Bronze-
statuettenpaar Ludwigs XIV. und des Grand Dauphin gesehen werden, auf das mich Dr. Peter Volk freundlicherweise hinwies (Verst.Kat. North Mynns Park, Christie's, 24. und 26. September 1979, Nr.17: H. mit Ebenholzsockel 51,5 cm, ohne Sockel 35 cm). Schon wegen der den Grand Dauphin einbeziehenden Pendantbildung ist eine relativ späte Entstehung anzunehmen. Überdies zeigen die sich weitgehend symmetrisch entsprechenden Figuren eine vergleichbare Eleganz der Pose (freilich ist hier das stärker der Tradition verhaftete Motiv des auf die Hüfte aufgesetzten Kommandostabs gewählt), die sich mit einer gefälligen Durchbildung des dekorativen Details verbindet. Ohne Kenntnis der Originale kann jedoch nicht über die Authentizität der Ausformungen entschieden werden.
- 1007 (zu S.202) Dagegen enthält der in Kat.Nr.LIV/9 genannte Notarsvertrag vom 14.Oktober 1686 den Passus: "... cette place que Sa Majesté a voulu nommer la place des Victoires", der zumindest noch für das Jahr 1685 ein positives Verhältnis des Königs zur Planung des Platzes voraussetzt.

K A T A L O G

I

Arbeiten am Schloß zu Vincennes

Martin Desjardins unter Leitung von Jacques Houzeau und Gerard van Opstal, gegen 1659. 60. - Stein oder Marmor. - (Ehemals) Vincennes, Schloß.

Nach Aussage Guillet de Saint-Georges' arbeitete Martin Desjardins zunächst unter Jacques Houzeau im Schloß von Vincennes. Über Houzeaus Tätigkeit in Vincennes ist nichts Genaues bekannt (siehe jetzt aber Souchal 1977, S.238, der auf Arbeiten im Innern des Pavillon de la Reine-mère verweist); die königlichen Baurechnungen berichten allein, daß Jacques Houzeau im Jahre 1667 - erst mehrere Jahre nach Abschluß der Arbeiten - die Summe von 100 l. empfang, "pour avoir sculpté un soleil qui est dans l'escusson qui est au milieu du tympan de Vincennes du costé de la cour" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.201); später erhielt Houzeau, ohne Spezifizierung seiner Arbeiten, nochmals 400 und 572 l. (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.201 und 437). Der genannte "soleil qui est dans l'escusson" bezieht sich auf die Sonnenstrahlen, die hinter den Sklaven im Tympanon über dem Mitteldurchgang des "Arc de Triomphe" sichtbar werden - jenes Tores, das den südlichen Abschluß des unter Louis Le Vau angelegten Hof des Schlosses Vincennes bildet und zum Park hin führt (siehe den 1660 datierten Stich von Jean Marot [Laprade 1960, Tafel III,3.D] sowie die Radierung von Pérelle, auf der allein auch die Sonnenstrahlen zu erkennen sind [Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, Abb.369]). Sollte Desjardins tatsächlich unter Jacques Houzeau am "Arc de Triomphe" gearbeitet haben, so wäre das nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1658 möglich. Die Errichtung des Tores wurde in dem Vertrag vom 27. August 1658 geregelt (Jean Cordey: Colbert, Le Vau et la construction du château de Vincennes au XVII^e siècle. In: GBA 6.F.9, 1933/I, S.286-88; siehe zum Portikus ferner Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, S.249/50; Laprade 1960, S.105; Martial de Pradel de Lamase: Vincennes. Paris 1969, S.150/51, 157/58). Doch weichen die Angaben des "marché" erheblich von der definitiven Ausführung ab, so daß wohl bald danach ein Planwechsel vorgenommen worden sein muß. Die Realisierung des Baues fand in den wesentlichen Teilen wohl erst 1659/1660 statt. Die entscheidenden Partien der skulpturalen Dekoration konnten nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1659 in Angriff genommen werden; nehmen sie doch auf den Pyrenäenfrieden Bezug, der nach viermonatigen Verhandlungen am 7. November 1659 abgeschlossen wurde.

Desjardins' weitere Tätigkeit in Vincennes, die - nach Guillet de Saint-Georges - nun unter der Leitung seines Lehrers Gerard van Opstal stand, fällt wohl in die Jahre 1659/1660. Der Biograph berichtet, daß Desjardins zu jener Zeit in Vincennes arbeitete, als van Opstal die Figuren zweier Sklaven am "Arc de Triomphe" schuf. Auf den Stichen Marots und Pérelles sind die Gefangenen deutlich im mittleren Bogenfeld zu erkennen: in kniender Haltung stützen sie das königliche Wappen. Es ist ungewiß, welche Skulpturen van Opstal ferner gemeinsam mit Jacques Houzeau und Philibert Bernard - wie Millin

Bd.2, 1791, Teil X, S.68 überliefert - am "Arc de Triomphe" ausführte (die königlichen Baurechnungen nennen nur Zahlungen an Gerard van Opstal in Höhe von 1150 l. "à compte de ses ouvrages de sculpture": Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.142, 201 und 437. Bernard war gemeinsam mit Le Greu wohl eher nur als Marmor-Steinmetz am "Arc de Triomphe" tätig, während Houzeau und van Opstal vermutlich die eigentlichen Marmorarbeiten realisierten). Die Möglichkeit einer stilistischen Beurteilung entfällt heute weitgehend, da nur noch eines der beiden Reliefs unter den seitlichen Nischen sowie die zwei Puttenpaare existieren, die jeweils ein Sonnenhaupt halten. Die weitgehend der Individualität entbehrenden Putti lassen sich keiner bestimmten Hand zuweisen. Hingegen muß das längsrechteckige Relief unter der rechten Nische van Opstal zugeschrieben werden (vgl. namentlich die zwischen 1655-1661 entstandenen Reliefs am Hôtel Carnavalet; siehe Bernard de Mongolfier und Michel Gallet: L'Hôtel Carnavalet, ses bâtiments et ses hôtes. Paris 1968, Abb.S.13 und hinterer Umschlag); so bezeichnet auch das Inventar des Jahres 1707 das Relief als Arbeit van Opstals (Paris, AN, o¹1976, S.709/10). In der Revolution wurde das Relief entfernt, aber nicht zerstört; unter dem Namen Michel Anguier kam es in Lenoirs "Musée des Monuments français". Darauf verblieb die Skulptur lange in der Pariser Ecole des Beaux-Arts (siehe Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.43; Bd.3, 1897, S.206 und 325; Courajod, Lenoir, Bd.2, 1886, S.XXX; Bd.2, 1886, S.150; Kat.Lenoir, Musée royal, 1815, S.143, Nr.485). Erst in den letzten Jahren gelangte das Relief bei der Restaurierung des "Arc de Triomphe" nach Vincennes zurück (François Enaud: Le château de Vincennes. Paris 1964, S.91). Nach Auskunft des genannten Inventars von 1707 stellt die Skulptur "La Tranquillité rendue à l'Etat par la Paix des Pyrénées" dar. Das Gegenstück mit dem Titel "La paix et la reconciliation de l'Espagne avec la France, en 1660", 1707 gleichfalls beschrieben, wurde nicht in das "Musée des Monuments français" transferiert; es muß als verschollen gelten.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.387; Blumer 1965, Sp.1409; Seelig, Desjardins, 1972, S.163; Souchal 1977, S.238, Nr.1.

II

Skulpturen im Treppenhaus und im "Antichambre" des ersten Obergeschosses des Hôtel Salé

Gaspard und Balthasar Marsy, Jacques Buirette, Martin Desjardins und unbekannte Bildhauer, um 1660. - Reliefdekor. Stein (Wandzone) und Stuck (Kehlen- und Deckenzone). - Paris, Hôtel Aubert de Fontenay oder Hôtel Juigné, gen. Hôtel Salé (5, rue de Thorigny)

Nach Maurice Dumolin (Quelques architectes inconnus du XVII^e siècle. In: BSHAF 1928, S.364/65) ließ der Salzsteuerpächter Pierre Aubert, Seigneur de Fontenay-en-Brie, 1656-60 das Hôtel

durch den Architekten Jean Boullier gen. de Bourges errichten; eventuell war Louis Le Vau am Entwurf beteiligt (siehe den Nachtrag von Peter Smith zu Constance Tooth: The Early Private Houses of Louis Le Vau. In: Burlington Magazine 109, 1967, S.518, Anm.34. Zum Hôtel selbst siehe u.a. auch Alfred de Champeaux: L'art décoratif dans le vieux Paris. Paris 1898, S.176/77 und Jacques Wilhelm in: Dictionnaire de Paris. Paris 1964, S.518/19).

Guillet de Saint-Georges 1695 berichtet in seiner Desjardins-Biographie (Ausz.1854, Bd.1, S.387): "Ensuite (d.h. nach der Tätigkeit in Vincennes) il travailla sous M.Buirette, qui a été aussi du corps de l'Académie, et s'appliqua à plusieurs ouvrages de stuc pour l'embellissement de l'hôtel Salé ..." Zugleich schreibt der Autor in der Vita der Brüder Gaspard und Bathasar Marsy: "Ils furent donc employés à plusieurs ouvrages de stuc dans le quartier du Marais, surtout dans la belle maison nommée l'hôtel Salé, où les ambassadeurs de Venise ont logé longtemps" (Dussieux, 1954, Bd.1, S.308). Demnach waren vier namentlich bekannte Bildhauer an der Ausstattung des Hôtels beteiligt.

Im Obergeschoß des Stiegenhauses finden sich an jeder der vier Seiten zwei Tondi mit jeweils einer männlichen und einer weiblichen Büste, die von je zwei Jünglingen gerahmt werden. Die Kehle der Decke nehmen u.a. festonspannende Putti ein; das mehrfach auftretende Monogramm AC verweist auf den Bauherrn Pierre Aubert und dessen Gattin Marie-Anne Chastelain. Die "Antichambre" besitzt im Gegensatz zum Treppenhaus ein ikonographisches Programm. In den Kehlen der Längsseiten lagern die Gestalten Jupiters und Junos. Über den Durchgängen der Längsseiten befinden sich unter Jupiter die Büsten von Apoll und Diana, unter Juno die von Bacchus und Ceres; an den Schmalseiten erblickt man die Brustbilder von Mars und Minerva. Alle Büsten werden von einem Puttenpaar eingefasst.

Als Desjardins' Werk lassen sich drei Gruppen bestimmen: Apoll wie Diana und deren Putten in der "Antichambre" sowie das Jünglingspaar und dessen männliche Büste an der nordwestlichen Längsseite des Stiegenhauses. Die lebhaft bewegten Putti von schlanker Statur und gestreckter Proportion, die zart modelliert, aber in der Muskulatur nicht allzu detailliert geschildert sind, entsprechen den Kindern des Hôtel de Beauvais (Kat. Nr.III), die in gleicher Weise sehr plastisch aufgefaßt werden. Die Büste des Apoll antizipiert den Aufbau des Mignard-Porträts (Kat.Nr.XXXIV): Man beachte die Wendung des Hauptes gegen die erhobene Schulter wie die Anordnung der Draperie, deren dominierender Zug der Kopfdrehung entgegenläuft (vgl. für die Komposition der schräggestellten Büste im Medaillon einen Stich Le Blonds nach Jean Le Pautre: ein Exemplar in Paris, BN, Est., Ed.42 d, fol.104; 29,6 x 21,8 cm). Die Physiognomien der Göttergestalten entsprechen besonders dem Antlitz der 1670 skulptierten Justitia vom Collège des Quatre-Nations (Kat.Nr.XVII). - Im Vergleich zu den übrigen Ignudi geben sich die zwei Desjardins zuzuschreibenden Jünglinge des Stiegenhauses, die sichtbar mit Kopf und Armen das Gesims stützen, als Arbeiten eines niederländisch geschulten Bildhauers zu erkennen. Das resul-

tiert schon aus der weichen Biegung der breit angelegten Gestalten, die elastisch-flexibel erscheinen, aber eine feste Ponderation vermissen lassen (vgl. vornehmlich auch die Gloria des 1671 datierten Herkulesreliefs Kat.Nr.XV). Die Modellierung gemahnt an die zwischen 1652 und 1654 von Artus I Quellinus geschaffenen Karyatiden in der "Vierschaar" des Amsterdamer Rathauses (Fremantle 1959, Abb.87); auch die kristallinischen Draperieformen finden dort in gewisser Weise ihr Vorbild (vgl. auch die Bronzestatuetten der Lukretia, die neuerdings Artus I Quellinus zugeschrieben und in die fünfziger Jahre datiert werden; siehe Manfred Leithe-Jasper: Eine Bronzestatuetten aus dem Umkreis des älteren Artus Quellinus. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, S.18-21).

Das gegensätzlich konzipierte Jünglingspaar an der südwestlichen Schmalseite des Stiegenhauses kann Jacques Buirette (1631-1699) zugeschrieben werden, wie der Vergleich mit dem im Jahre 1661 geschaffenen Aufnahme relief "L'Union de la Peinture et de la Sculpture" im Louvre lehrt (Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie. Berlin 1958 [= Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist.Klasse, Bd.46, H.2], Abb.88). Der frontal gegebene rechte Jüngling ist gleich der Gestalt der Bildhauerei recht steif und ungelentk bewegt; wie gedreht erscheinen die gestreckten Beine, deren Knie nur wenig abgesetzt sind. Der Körper selbst ist fest und bestimmt aufgefaßt; es fehlt jede eingehende Modellierung. Auch die Draperie der Jünglinge stimmt weitgehend mit der der Gestalten des Aufnahme reliefs überein. Die brettartig verfestigten Formationen verlaufen - unter Verzicht auf eine kurvige Führung - meist starr senkrecht; die Zipfel der schmalen Röhren enden häufig in pendelnden Säumen. Die gleichen Charakteristika treffen auf die Jünglinge zu seiten der weiblichen Büste an der südöstlichen Längsseite zu, die darum ebenfalls Buirette zuzuschreiben sind.

Die liegende Figur des Jupiter in der "Antichambre" muß als Arbeit Gaspard Marsys (1624-1681) gelten; besonders sei auf die in Sceaux befindliche Marmorstatue der Vigilantia verwiesen (Françoise de Catheu: Le château et le parc de Sceaux d'après les plans et les gravures des XVII^e et XVIII^e siècles. TN: GEA 6.F. 21, 1939 I, S.196, Abb.6). Auch dort findet sich die kurvige Durchzeichnung der gesamten Draperie, findet sich der ausgeprägte Kontrast zwischen glatten Flächen und schneidend scharfen Rippen, welche sichelförmig Rumpf und Glieder umgreifen. Verwandt sind auch jene Figuren der ab 1664 skulptural ausgestatteten "Galerie d'Apollon" des Louvre, die für Gaspard Marsy in Anspruch genommen werden (Hautecoeur 1927, S.116/117, Taf.XXII).

Die Gestalt der Juno, die weit geringere Qualität besitzt, stellt ein Werk des jüngeren Bruders Balthasar dar (1628-1674). So ergeben sich deutliche Übereinstimmungen mit den Stukturen an der Fensterseite der Nordhälfte der "Galerie d'Apollon" wie auch mit den Skulpturen der heutigen "Rotonde de Mars" im Louvre, des früheren Sommerappartements der Anna von Österreich; dort waren die Marsy nach 1658 tätig (Hautecoeur 1927, S.47 und Christiane Aulanier: Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Bd.5: La Petite Galerie. Appartement d'Anne d'Autriche. Salles

Romaines. Paris 1955, Abb.42). Die Balthasar Marsy zugewiesenen Stuckfiguren der Louvre-Ausstattung sind der Juno unmittelbar verwandt. So werden sie ebenfalls durch ungezügelt ausfallende Bewegungen gekennzeichnet, die jedoch eigentümlich hölzern anmuten. Weitere Analogien betreffen die gestreckten Gliedmaßen und den verhältnismäßig kleinen Kopf mit den tief liegenden Augen. Vornehmlich aber läßt sich die Draperie der Skulpturen der "Ronde de Mars" mit jener der Juno vergleichen: das aufwendige Gewand bildet arabeskengleiche Bögen, die der kräftigen Straffung ermangeln. Auch ist die Faktur identisch, wie sich z.B. an der Brechung der einzelnen Falten erweist. - Außer der Figur der Juno können auch die Jünglinge mit der weiblichen Büste auf der nordwestlichen Längsseite sowie die Jünglinge mit der männlichen Büste auf der südöstlichen Längsseite und auch der Großteil der Skulpturen auf der nordöstlichen Schmalseite Balthasar Marsy zugeschrieben werden. Fraglich bleiben muß die Attribution anderer Figuren, die z.T. noch geringere Qualität als die Werke Balthasar Marsys besitzen; dies gilt etwa für die Büste des Bacchus mit den beiden Putti. Hier ist die Mitwirkung weiterer Bildhauer vorauszusetzen. Die Zuschreibungsfrage stellt sich speziell angesichts der beiden Jünglinge zu beiden Seiten der weiblichen Büste auf der südwestlichen Schmalseite, die der Modellierung nach auf Desjardins verweisen, aber weit bewegter aufgefaßt sind und sich pathetischer geben; auch läßt sich der Draperiestil kaum mit Desjardins' Ignudi vereinbaren.

Ebenfalls wohl um 1660 entstanden die monumentalen Skulpturen des zum Hof hin gerichteten Giebels des Corps des Logis (Gaxotte/Christ 1964, Abb.S.213): zu beiden Seiten des von zwei Hunden gestützten Wappens halten zwei Putten und zwei Genien üppige Blattfestons. Die beiden weiblichen Gestalten, in starker Bewegung begriffen, gemahnen - besonders hinsichtlich der Draperie - unmittelbar an die Figur des Jupiter, so daß sie wohl gleichfalls Gaspard Marsy zuzuschreiben sind.

Lit.: Brice ²1687, Bd.1, S.156; Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.387; Lami 1906, S.149; Digard 1934, S.235/36; Réau 1946, S.289; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2 1, 1948, S.125-28, Abb.122; Blunt ²1957, S.140, Taf.107^A; Pierre Gaxotte, Yvan Christ u.a.: Le Marais. Paris 1964, S.252, Abb.S.251/52; Blumer 1965, Sp.1409; Seelig, Desjardins, 1972, S.163; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal ¹1977, S.239, Nr.2.

III

Skulpturen im Treppenhaus des Hôtel de Beauvais

Vermutlich gegen 1660. - Reliefdekor. Stuck, stark überschlemmt. - Paris, Hôtel de Beauvais (68, rue François-Miron).

Die Treppe des Hôtel de Beauvais, die in drei kurzen Läufen - von zwei Absätzen unterbrochen - zum ersten Obergeschoß hinaufführt, ist in ein Gehäuse von annähernd quadratischem

Grundriß eingefügt. Die bildhauerische Dekoration findet sich in dem der Treppe vorgelagerten Vestibül sowie an Wand und Gewölben der Treppenläufe; dort erstreckt sie sich bis zum Ansatz des ersten Obergeschosses. Jedoch ist die Darstellung der Putti allein auf zwei Kompartimente des Vestibüls beschränkt. - Das erste, unmittelbar an die Tordurchfahrt anschließende Joch des Vestibüls - von dort geht der unterste Treppenlauf aus - ist mit einem längsrechteckigen Spiegelgewölbe geschlossen. Vier Paare z.T. geflügelter Putten nehmen die hohe, stark gewölbte Kehle ein. Auf der Längsseite halten jeweils zwei Kinder einen kartuschenförmigen Rahmen, der das Monogramm PBCH(B) umschließt. Das auf jeder Schmalseite befindliche Puttenpaar ist damit beschäftigt, die mittlere Vase mit einer Girlande zu schmücken und zudem schwere Festons zu tragen, die an den balusterartigen Eckbildungen befestigt sind. - Den anschließenden Gewölbeabschnitt in Form einer steigenden Halbtonne nehmen zwei Putten ein; sie rahmen ein Wappen, das die Figur des steigenden Löwen zeigt; um den Schild sind die Koillanen der Orden des Hl. Michael und des Hl. Geistes gelegt. Nach oben hin ist das Gewölbfeld durch Festons abgeschlossen. - Der hierauf folgende Raum des Erdgeschoßvestibüls, von quadratischem Grundriß, ist in den drei gedrückten Lünettenfeldern mit kriegerischen Trophäen geschmückt. - Die am ersten Treppenlauf befindliche Nische wird von einem Adler mit weit ausbreiteten Schwingen bekrönt, der in den Fängen Blitzbündel hält. Die Gewölbelünetten des ersten Treppenabsatzes werden von einer großen Zahl dicht gedrängter Trophäen eingenommen. In dem zwickelförmigen Wandabschnitt unterhalb der Balustrade des dritten Treppenlaufes befinden sich über einem Türsturz zwei Sphingen zu beiden Seiten des Monogramms des Erbauerpaares. - Die gebälkartige Zone oberhalb des Erdgeschosses, die unmittelbar an das erste Obergeschoß heranreicht, ist ebenfalls mit skulptiertem Dekor - Überwiegend Festons - versehen. An den Verkröpfungen oberhalb der korinthischen Doppelsäulen und -pilaster sitzen verschiedene Widderköpfe, die auf den Namen der Bauherrin Catherine-Henriette Bellier anspielen. Die zwischen den Verkröpfungen gelegenen Abschnitte tragen eine weibliche Maske und das Monogramm PCHB(B).

Die Baugeschichte des Hôtel de Beauvais referiert Berger 1969, S.37/38 (basierend auf Jean Cousin: L'Hôtel de Beauvais: rue Saint-Antoine. Paris 1864 und Vaquier 21920). 1654 erwarb Catherine-Henriette Bellier, Frau des Seidenbandhändlers Pierre de Beauvais und "première femme de chambre" der Königinmutter Anna von Österreich, das Grundstück an der rue Saint-Antoine. Zum Ende des Jahres 1654 oder im Verlauf des Jahres 1655 wurde der Bau nach Plänen Antoine Le Pautres begonnen. Da Nicolas Legendre und Pierre Hutinot die heute nicht mehr erhaltenen Fassadenskulpturen im Jahr 1657 fertigten (Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, Abb.150, nach Jean Marot), muß der Außenbau zum damaligen Zeitpunkt bereits vollendet gewesen sein. Am 26. August 1660 sahen Anna von Österreich und Henriette von England dem Einzug Ludwigs XIV. und seiner Gemahlin vom Balkon des Hôtel de Beauvais aus zu; demnach war das gesamte Hôtel im Sommer 1660 wohl weitgehend fertiggestellt.

Guillet de Saint-Georges gibt an, daß Desjardins die Skulpturen des Treppenhauses bald nach denen des Hôtel Salé

geschaffen habe; er sei damals erst zwanzig Jahre alt gewesen (Guillet setzt irrtümlich voraus, daß Desjardins 1640 geboren wurde). Im gleichen Zusammenhang spricht Guillet von Desjardins' Heirat (sie fand am 24. September 1661 statt). Es ist darum naheliegend, Desjardins' Arbeiten im Hôtel de Beauvais kurz vor oder gegen 1660 anzusetzen. Lamis Datierung gegen 1665 ist somit gleichermaßen auszuschließen wie die von Blunt in Vorschlag gebrachte Datierung in die Jahre 1652-55 (Erläuterung zu Taf.106). - Guillet de Saint-Georges spricht von "quatre enfants de bas-Reliefs", die Desjardins außer den ornamentalen Partien für das Treppenhaus schuf; doch finden sich insgesamt fünf Puttenpaare. Da alle Puttenreliefs stilistisch eng zusammenhängen, ist nicht anzunehmen, daß neben Desjardins andere Kräfte maßgeblich an der Dekoration beteiligt waren. Möglicherweise besaß die skulpturale Ausschmückung des Treppenhauses in den oberen Partien ursprünglich größeren Umfang; denn schon 1704 (Brice 1706) bzw. 1706 (Blondel 1752) wurden an der Innenausstattung des Hôtels einschneidende Veränderungen vorgenommen (Brice ⁵1706, Bd.1, S.384 und J.-Fr. Blondel, *Architecture française*, Bd.2, 1752, S.121). Berger 1969 vertritt - hierin Cousin 1864, Vaquier ²1920 und Haute-coeur 1948 folgend - zu Recht die Ansicht, daß die Dekoration stark von den Ornamentstichen Jean Le Pautre bestimmt ist.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.387; Lami 1906, S.149; Jules-Félix Vaquier: *Les vieux Hôtels de Paris*. 10.Folge: *Le Quartier Saint-Paul*. Paris ²1920, S.9-12, Taf.13-16; Réau 1946, S.289; Hautecoeur, *Architecture classique*, Bd.2/1, 1948, S.149/50, Abb.151 52; Blunt ²1957, S.139, Taf.106; Pierre Gaxotte, Yvan Christ u.a.: *Le Marais*. Paris 1964, S.118, Abb.S.115; Blumer 1965, Sp.1409; Berger 1969, S.44/45, Abb.61-63 (mit Lit.); Seelig, *Desjardins*, 1972, S.163; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.240/41, Nr.3.

IV

Grabmal des Jean de Champrond

Nach Juli 1658. - Zwei Relieffiguren: Die Inschrifttafel (in schwarzem Marmor) wird von einem auf Wolken sitzenden Genius und von einer weiblichen Gestalt in trauernder Pose gehalten, deren Haupt verhüllt ist. Marmor oder Stein mit marmoritierenden der Fassung. Maße unbekannt. - Ehemals Paris, Kirche des Konvents Ste Catherine-du-Val-des-Ecoliers (verschollen).

Guillet de Saint-Georges berichtet, daß Desjardins in der Konventskirche Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (vgl. Kat.Nr.V) ein Grabmalsrelief geschaffen habe, welches "la Douleur et un de ses génies qui tient une inscription" darstelle. Auf Grund dieser Angaben läßt sich das Grabmal mit dem des Jean de Champrond identifizieren, das im Jahr 1784, vor seiner Zerstörung, von Barthélemy Mercier beschrieben wurde; der Autor überliefert auch den Inhalt der Grabinschrift.

Jean de Champrond, "Conseiller du Roi" und Präsident der zweiten Untersuchungskammer, setzte sein Testament am 30. Juli 1658, kurz vor seinem Tode auf (Paris, AN, Min.cent., XXVI, Laurent de Monhenault, 95); nach Mercier starb er am 3. August 1658 (zur Person siehe Paris, BN, Ms.fr. 18660, fol.218^v-226^v: "Généalogie de la Maison de Champrond", speziell fol.225^v/226^r; Patin, Ausc.Réveillé-Parisé, 1846, Bd.1, S.52; Bd.2, S.154 und 269; Bd.3, S.48 und 87; Tallement, Ausc. Adam, Bd.1, 1960, S.526 und 1407, Anm.1 und 4; Dumolin, Etudes, Bd.3, 1931, S.229). Im Testament ordnete Jean de Champrond an, daß in der Konventskirche Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers ein Epitaph errichtet werden solle "au pillier de la chapelle desd. sieurs Allegrain dans le chœur". Zugleich verfügte er, daß gegen eine Rente von 200 l. jährlich fünf Messen zu lesen seien; der Inhalt des Testamentes stimmt exakt mit jener Fassung der Grabinschrift überein, die Mercier überliefert (die von Raunié abgedruckte Inschrift des Epitaphs, die auf den Text BN, Mss., Ms.fr.32706, S.309 zurückgeht, enthält einige abweichende Angaben, die sich nach Souchal 1977, S.242 auf den gleichnamigen Sohn beziehen: das Testament ist dort auf den 2. April 1668 datiert; als Todes-tag wird der 2. Juli 1668 angegeben). Am 13. Dezember 1664 stellte das Kapitel des Priorats Ste-Catherine fest (Paris, AN, LL 1460, fol.41^R), daß die ihnen zugesagte Rente wegen der hohen Verschuldung des Marquis de Bourdonnet, des Universalerben Jean de Champronds, nicht gesichert sei (siehe auch Dumolin, Etudes, Bd.3, 1931, S.229 und 484). Offenbar verhinderte dies jedoch nicht die Verfertigung des Grabmals; der genaue Zeitpunkt der Ausführung ist freilich nicht bekannt (nach Souchal 1977, S.242 entstand es erst 1668).

Dem Testament zufolge erhob sich das Grabmonument am süd-westlichen Vierungspfeiler der Kirche, bei der Kapelle der Allegrain, der Vorfahren Jean de Champronds (nach Aussage eines Manuskriptes in BN, Mss., Ms.fr.8217, S.44 befand sich die Kapelle "dans un petit espace qui restoit entre le chœur de cette église, et la chapelle de nostre dame": d.h. zwischen dem südlichen Querhausflügel und der ersten Kapelle im Osten des südlichen Seitenschiffs; gewöhnlich wird die "Chapelle Notre-Dame" als Kapelle der Champrond ausgegeben: siehe Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.293/94; vgl. ebd. den Grundriß S.260).

Als nach der Aufhebung des Jesuitenordens in Frankreich 1762 die Kirche St-Louis und das Profeßhaus der Jesuiten zur Disposition standen, beschloß das Kapitel des Priorats Ste-Catherine - nach einem entsprechenden Urteil des Parlamentes - am 31. Mai 1767, dorthin überzusiedeln. Am 16. September 1783 wurden sämtliche Grabmäler in die Jesuitenkirche transferiert, die nun den Namen St-Louis la Culture annahm (Lebeuf/Bournon Bd.7, 1890, S.338). Unmittelbar darauf brach man die alte Kirche Ste-Catherine ab. Die zweite Kapelle links des Haupt-ports - die "Chapelle de St-Louis" - wurde, wie Mercier berichtet, zur Kapelle der Champrond (siehe auch Guilhermy Bd.1, 1873, S.393 und 529), die u.a. das von Mercier, Ausc.1859, S.210 beschriebene Grabmal des Jean de Champrond barg ("le cénotaphe des Champronds n'est autre chose qu'une inscription gravée sur un écu porté par la Religion en pleurs et par un ange").

Im Anschluß an die 1790 erfolgte Aufhebung des Priorats fertigte Mouchy am 8. Januar 1791 ein genaues Inventar der Kirche und ihrer Einrichtung an; darin ist das Grabmal des Jean de Champrond kurz beschrieben: "Un cénotafe en pierre peint en marbre représentant une femme eplorée et voilée; près d'elle est un génie assis sur des nuages, soutenant un cartel en marbre noir" (Paris, AN, S 1013A; auch veröffentlicht von Stein 1890, S.129). Bald darauf wurde der Großteil der Grabmäler aus der Kirche in das "Musée des Monuments français" überführt; in Lenoirs Listen, die namentlich im Monat Floréal des Jahres II verschiedene Monumente und Bruchstücke aus St-Louis-de-la-Culture verzeichnen (Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.51-53), findet sich aber keine Skulptur, die dem Epitaph des Jean de Champrond entspricht. Guilhermy Bd.1, 1873, S.529 stellt fest, das Monument sei zerstört; seiner Aussage nach befinden sich in der unzugänglich gewordenen Gruft unter der "Chapelle de Saint-Louis" in der heutigen Kirche St-Paul-St-Louis noch Särge der Familie Champrond, deren einer allein eine Inschrift aufweist (siehe auch de Hansy 1842, S.69). So muß Desjardins' Grabmal des Jean de Champrond als verloren gelten.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausq.1854, Bd.1, S.390; Barthélemy Mercier, abbé de Saint-Léger-de-Soissons: Notice des tombeaux et autres monuments transférés, en septembre 1783, de l'Eglise de Sainte-Catherine-la-Couture dans celle de Saint-Louis, rue Saint-Antoine; précédée de la nomenclature des principaux personnages inhumés dans cette église. In: Journal des Savants April 1784. Wiederabdruck in: Revue universelle des arts 10, 1859, S.200-220; s. S.208 und 210; D. de Hansy: Notice historique sur la paroisse royale Saint-Paul Saint-Louis. Paris 1842, S.69; Guilhermy Bd.1, 1873, S.529; Stein 1890, S.129; Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.294; Lami 1906, S.149; Seelig, Desjardins, 1972, S.164; Souchal 1977, S.242, Nr.9.

V

Fassadendekoration

1661 oder wenig später. - Stein. Sechs als Freifiguren gearbeitete Putti mit den Attributen der hl. Genoveva: Buch, Ring, Schwert, Rad, Palme und Likatorenbündel. Vier querechteckige Reliefs in thematischem Zusammenhang mit den vier Figuren der Kardinaltugenden: Joseph deutet Pharaos Träume (über Houzeaus Statue der Prudentia); David weist das ihm angebotene Wasser zurück (über Houzeaus Statue der Temperantia); Urteil Salomos (über Magniers Statue der Justitia); Samson bändigt den Löwen (über Magniers Statue der Fortitudo). Putten: Höhe ca. 145 cm; Reliefs: Höhe ca. 65 cm, Breite ca. 115 cm. - Ehemals Paris, Prioratskirche Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (zerstört).

Das Kloster Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (oder auch de la Couture bzw. Culture), das ursprünglich zu den Augustiner-Chorherren gehörte, wurde 1630 als Priorat den Chorherren des

Klosters Ste-Geneviève unterstellt (zur Geschichte des Klosters siehe zuletzt Biver 1970, S.449-52). Schon in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts nahm man an dem bedenklich verfallenen Kirchengebäude des Mittelalters verschiedene Instandsetzungsarbeiten vor (siehe Nicolas Quesnel: *Antiquités du prieuré de Sainte Catherine de la Cousture* ... Paris, BN, Mss., Ms.fr. 4612, S.53). Am 25. April 1661 beschloß das Kapitel unter Vorsitz des Generalsuperiors der Genovevianer, die mittelalterliche Kirchenfassade mit einer neuen Portalanlage zu versehen; der Portikus sollte nach dem Entwurf Claude-Paul de Creils ausgeführt werden, der dem Mutterkloster Ste-Geneviève angehörte (Bauchal 1887, S.160). Die Baukosten wurden auf 5000-6000 l. geschätzt. 2000 l. waren bereits von einem Ordensbruder gestiftet worden. Das Priorat selbst konnte wohl - wie die Versammlung bemerkte - 1000 l. zur Verfügung stellen. 3000 l. mußten in Form einer Rente aufgenommen werden (Paris, AN, LL 1460, fol.32; erwähnt bei Raunié, Bd.2, 1893, S.272). Schon zehn Tage darauf, am 4. Mai 1661, schloß das Kapitel von Ste-Catherine mit Jean-Baptiste Loire einen Vertrag ab, in dem sich der Bauunternehmer (siehe Bauchal 1887, S.384) dazu verpflichtete, bis zum 1. September 1661 den Portikus zu errichten (Paris, AN, Min. centr., CVII, Moufle, 196). Ferner sollte Loire - nach den von den Mönchen vorzulegenden Zeichnungen - vier Nischenstatuen und die vier Reliefs anfertigen lassen: "fournier, mettre et poser quatre figures dans les niches qui sont marquées audit desseing telles quelles seront déclarées par lesd. srs Religieux. Item faire tailler et sculpter quatre bas-reliefs dans les quatre tables qui sont au-dessus desdictes niches suivant les desseings qui en seront fournis par lesd. sieurs Religieux". Als Preis wurde 8500 l. vereinbart (Raten von je 1000 l. am dritten Tag nach Vertragsabschluß sowie am 1. Juni, 1. Juli und 1. August 1661; restliche Bezahlung nach Vollendung der Arbeiten). Falls die Mönche von den vier Statuen und den vier Reliefs absehen sollten, sei die Summe um 1200 l. zu ermäßigen.

Am 12. August 1661 nahm das Kloster 2200 l., am 7. Februar 1662 4200 l. auf, die für den Portalbau bestimmt waren (Paris, AN, LL 1460, fol.24 und 32V/33^R; am 26. März 1669 mußten noch 3700 l. dieses Betrags an die Gläubigerin Geneviève Chapponet zurückgezahlt werden). Jean-Baptiste Loire erhielt am 14. Dezember 1662 die abschließende Zahlung von 7201 l. (Paris, AN, Min. centr., CVII, 199). Daraus ist ersichtlich, daß die Ausführung des Portikus sich verteuerte und der vorgesehene Termin weit überschritten wurde.

An Hand der Dokumente läßt sich somit die Erbauungszeit des Portals präzisieren: die Anlage wurde wohl im Mai 1661, nach dem Entwurf des Claude-Paul de Creil, begonnen und vermutlich gegen Dezember 1662 vollendet. Nicolas Quesnel gibt dementsprechend das Jahr 1661 an (Paris, BN, Mss., Ms.fr. 4612, S.53). So konnte angeblich auch Bernini anläßlich seines Parisaufenthaltes 1665 das Portal in Augenschein nehmen (Brice ⁵1706, Bd.1, S.402; die Ausgaben ¹1684-³1698 enthalten den Hinweis noch nicht; in Chantelous Tagebuch findet sich keine Erwähnung von Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers). Später verlieren die Angaben an Genauigkeit: J.-Fr.Blondel (*Architecture française*, Bd.2, 1752, S.151) schreibt, das Portal sei errichtet "sur la fin du dernier

siecle". In der Nachfolge von Bauchal 1887, S.160 datieren Th-B 8, 1913, S.78 und Hautecoeur (Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.716) das Portal auf 1695. Die zutreffende Datierung des Portals auf 1661 findet sich dagegen bei Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.272 und bei Christ 1947, S.38.

Da nach dem Wortlaut des zwischen dem Kapitel und Loire abgeschlossenen Vertrages die Fassadenbildwerke im Zusammenhang mit der Architektur konzipiert und bestellt wurden, ist anzunehmen, daß ihre Ausführung zwischen 1661 und 1662 erfolgte. Guillet de Saint-Georges, der für Desjardins' Portalskulpturen keine Jahreszahl nennt, datiert in der Biographie Laurent Magniers, die noch zu Lebzeiten des Bildhauers entstand, dessen zwei Nischenfiguren in das Jahr 1660 (Dussieux 1854, Bd.1, S.419). Die Mönche gaben offensichtlich für die vier Statuen und die vier Reliefs die Themen und wohl auch die Komposition an, da der Kontrakt von Zeichnungen spricht; die Wahl der Bildhauer jedoch wurde vermutlich dem Bauunternehmer überlassen. Ein Vertrag zwischen Loire und den drei am Portal tätigen Künstlern Desjardins, Magnier und Houzeau ließ sich nicht auffinden. Es bleibt ungewiß, aus welchen Gründen die bekronende Figur der Hl. Katharina von Houzeau und die sechs begleitenden Putten von Desjardins nicht in dem Kontrakt genannt sind: Gehören diese Statuen erst einem späteren Stadium der Planung an? Wurden sie von dem Kapitel und nicht von Loire gestellt?

1783 fielen Kirche und Kloster von Ste-Catherine der Zerstörung zum Opfer; auch die Portalskulpturen wurden wohl damals vernichtet. Die Konventualen nahmen aber wenigstens die Modelle der vier von Houzeau und Magnier geschaffenen Tugenden, deren Höhe in der Steinausführung ca. 1,65 m betrug, in die Kirche St. Louis mit. Denn zwei Inventare des Jahres 1790 erwähnen in der Sakristei "les quatre vertus cardinales en cartons de grandeur naturelle" (Paris, AN, S 1013^B = Stein 1890, S.130; siehe auch den ähnlichen Eintrag eines weiteren Inventars AN, S 1013^B). Im Inventar von Januar 1791 dagegen sind die vier Figuren nicht genannt. 1794 gelangten die Modelle in das "Musée des Monuments français": am 4. Messidor des Jahres II verzeichnete Lenoir den Empfang von "quatre figures allégoriques en toile et carton" (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.163); im selben Jahr werden sie in Lenoirs Katalogkonzept als Arbeiten Girardons mit folgendem Text aufgenommen: "De la Sacristie des Jésuites, rue Antoine. Quatre modèles de figures allégoriques relatives aux vertus qu'on exigeait du sacerdoce. Elles sont en carton et drapées en toile. Toutes les quatre d'une belle exécution" (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.190). Später fanden die vier Modelle keine Erwähnung mehr.

Das Aussehen des Portals und seiner Figuren ist durch den Stich in Jean-François Blondels "Architecture française" überliefert (Kat.Nr.V/2). Zudem befindet sich eine Zeichnung der Nischenfiguren im Musée Carnavalet (Kat.Nr.V/1). Eine detaillierte Beschreibung der Darstellungen gibt Guillet de Saint-Georges in den Martin Desjardins und Laurent Magnier gewidmeten Biographien, die auch den Anteil eines jeden Bildhauers präzisieren: Houzeau schuf die bekronende Statue der Hl. Katharina sowie die zwei linken Nischenfiguren der Prudentia und der Temperantia, Magnier skulptierte die zwei rechten Nischenfiguren der Justitia und der

Fortitudo; die vier Reliefs und die sechs Putten wurden von Desjardins gefertigt. Le Maire 1685 nennt allein die vier Reliefs und die sechs Putti, die er mitsamt der Statue der Hl. Katharina Desjardins zuteilt. Le Rouge 1716 und Brice 1718 erwähnen einen einzigen Bildhauernamen: den Martin Desjardins'. Auch Jacques-François Blondel schreibt alle Skulpturen der Fassade Desjardins zu, desgleichen Dézallier d'Argenville³ 1757 und Hébert 1766. Fontenai 1776 führt nur die vier Statuen der Kardinaltugenden und die vier Reliefs auf, die er als Arbeiten Desjardins' ansieht.

Lit.: Le Maire 1685, Bd.1, S.424; Brice² 1687, Bd.1, S.182; Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.389/90; ders.: Laurent Magnier. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.415-21; s.S.419; Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.125; Sauval, Ausg.1750, Bd.1, S.627; J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.152; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris,³ 1757, S.272; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.4, S.412/13; Hébert 1766, Bd.1, S.169.70; Fontenai 1776, Bd.1, S.485; Immerzeel 1842/43, S.69; Baert, Ausg.1848, S.85; Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.272, Abb.S.260; Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.149; Th-B 4, 1910, S.215; Yvan Christ: Eglises parisiennes actuelles et disparues. Paris 1947, S.38; Blumer 1965, Sp.1409; Seeliqu, Desjardins, 1972, S.163; Souchal 1977, S.242, Nr.7a/b.

Wiedergaben

V/1

Vier Tugendenfiguren der Nischen der Hauptfassade

Zeichnung. - Rötöl, 21,0 x 32,4 cm. Inschrift: "figures des niches du portail de la Culture Ste Catherine". - Paris, Musée Carnavalet, Est. - Provenienz: Paris, Slg.Hippolyte Destailleur, Versteigerung Hippolyte Destailleur, Paris 19.-23.Mai 1896, Nr.597 (mit Zuschreibung an "Desjardins dessinateur français XVIII^e siècle").

V/2

Grundriß und Aufriß der Fassade von Ste-Catherine

Pierre Patte. - Radierung. 37,5 x 23,2 cm. Inschrift unten in der Mitte: "A Paris chez Jombert, rue Dauphine", unten rechts: "Patte sculpsit", oben eine erläuternde Inschrift. - In: J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, Buch IV, Nr.XVI = Taf.282. Eine Perspektiv-Umzeichnung bei Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, Abb.S.260.

VI

Vier Putti

Gegen oder nach 1661. - Vollrunde Figuren. Holz. Maße unbekannt. - Ehemals Paris, Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, Genovevakapelle (verschollen).

Guillet de Saint-Georges berichtet: "M. Desjardins a fait dans la même église, au-dessus de la menuiserie qui sert à l'enceinte de la chapelle de Sainte-Geneviève, quatre enfants de ronde bosse qui tiennent quelques-uns des symboles attribués à cette sainte; entre autres, un livre de prières et une cierge".

Die Kapelle der Hl. Genoveva ist die erste Kapelle im Westen des südlichen Seitenschiffs (siehe den Grundriß bei Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, Abb.S.260). Am 8. Oktober 1661 schlossen die "jurés de la communauté des mouleurs de bois", d.h. die Geschworenen der Zunft der Holzmesser mit dem Kapitel von Ste-Catherine einen Vertrag, in dem es heißt, daß der Korporation eine Genovevakapelle konzidiert werde; die Zunft verpflichtete sich dazu, auf eigene Kosten unverzüglich eine Tür usw. zu setzen (Paris, AN, LL 1460, fol.25ff.; siehe auch den Hinweis bei Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.271, Anm.2). Wahrscheinlich wurden damals die von Desjardins geschnitzten Putti bestellt, die sich auf der hölzernen Einfassung dieser Kapelle befanden

Ein gutes Jahrhundert später, am 12. September 1766, übernahm die Bruderschaft der Stellmacher die Genovevakapelle der Holzmesser, die fortan den Namen "Chapelle de Ste-Catherine" tragen sollte. Die Stellmachermeister versprachen, die jetzt von ihnen in Anspruch genommene Kapelle - sie war "decorée de Boiseries qui sont en bon état" - zum Schiff hin in ganzer Breite mit einem Eisengitter in Brusthöhe zu schließen (Paris, AN, LL 1460, fol.113^R). Falls die von Desjardins geschaffenen Putti samt der hölzernen Einfassung nicht schon damals entfernt und zerstört wurden, so fielen sie wohl spätestens der Verlegung des Priorats im Jahre 1783 zum Opfer. Das ausführliche Inventar von Ste-Louis-de-la-Culture-Sainte-Catherine (siehe Kat. Nr.IV und V) aus dem Jahre 1790 nennt die Skulpturen nicht.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.390; Lami 1906, S.149; Seelig, Desjardins, 1972, S.164; Souchal 1977, S.242, Nr.7c.

VII

Vier Evangelisten und zwei weitere Figuren an der Kanzel der Kirche St.Louis-en-l'Ile

Zwischen ca.1660 und 1679. - Sechs fast freiplastische Figuren. Holz. Höhe ca.40 cm. - Ehemals Paris, St.Louis-en-l'Ile (verschollen).

Guillet de Saint-Georges berichtet, Desjardins habe für die Kanzel der Kirche St.Louis-en-l'Ile die Figuren der vier Evangelisten in Holz geschnitzt. Anschließend sei er an den Fassadenskulpturen von Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers tätig gewesen. Da letztere gegen 1661 entstanden (Kat.Nr.V), müßte die Kanzel - sofern man der Chronologie Guillets folgt - kurz vor 1661 geschaffen sein. Damals existierte auf der Ile Saint-Louis nur eine 1623 geweihte Kapelle, die 1634 den Namen St-Louis erhielt. Nach dem Abschluß eines Bauvertrages im Jahre 1656 wurde der Grundstein zu einem größeren Chor erst 1664 gelegt; dessen Weihe erfolgte 1679 (zur Baugeschichte siehe Dumolin, Etudes, Bd.3, 1931, S.124-33; Dumolin/Outardel 1936, S.177-80; Robbe o.J., S.2-10; Boinet Bd.3, 1964, S.20-26). Demnach stand Desjardins' Kanzel - sollte sie tatsächlich gegen 1660 geschaffen sein - anfangs in der ersten Kirche geringeren Ausmaßes; dementsprechend wird 1670, in Zusammenhang mit der Verpackung einer Kirchenbank, auch eine Kanzel erwähnt (Dumolin, Etudes, Bd.3, 1931, S.132). Freilich lassen die von Souchal 1977, S.360, Nr.376 (vgl. Kat.Nr.XLIV) veröffentlichten Archivalien, die Desjardins als Autor der 1678 datierten Bauskulptur des neuen Chores ausweisen, eher auf eine späte Datierung der Kanzel schließen. In der Revolution wurde die Kirche weitgehend ihrer Ausstattung beraubt.

Nach Guillet de Saint-Georges' Aussage skulptierte Desjardins vier Evangelistenstatuetten; doch sind auf dem von Jacques Chereau verlegten Stich (Kat.Nr.VII/1) eindeutig sechs Figurennischen zu erkennen.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.288; Lami 1906, S.149; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.797, Anm.2; Marie-Agnès Robbe: Saint-Louis en l'Ile. Paris o.J., S.18, Anm.2; Boinet Bd.3, 1964, S.29; Blumer 1965, Sp.1409; Seelick, Desjardins, 1972, S.164; Souchal 1977, S.250, Nr.37.

Wiedergaben

VII/1

Jacques Chereau

a. Aufriß

Radierung. 37,5 x 21,7 cm (beschnitten). Inschrift: "Elevation de la Chaire de Predicateur de l'Eglise St.Louis de l'Isle nôtre dame a Paris"; darunter: "chez Chereau avec Privilege du Roi". Numerierung: 2.

b. Grundriß

Radierung. 17,4 x 21,0 cm (beschnitten). Inschrift: "Plan de la Chaire ..."; unten rechts: "Chez Chereau ...". Numerierung: 2.

2 Exemplare in Paris, BN, Est.,Va 255n und Hd 194.

Aus einer Folge von mindestens drei Kanzeldarstellungen in jeweils zwei Blättern mit Grundriß und Aufriß; diese Serie umfaßt außer der Kanzel von St-Louis auch jene von St-Eustache und St-Paul. Jacques Chereau d.J. (1688-1776) tritt hier wohl als Verleger, nicht als Stecher auf (Marcel Roux: Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle. Bd.4, Paris 1940, S.340). Zudem existiert eine zweite Serie von sechs Blättern, bei P.Mariette verlegt ("Desseins de Chaires de Predicateurs exécutées dans Paris..."). Diese Folge enthält Stiche der Kanzeln von St-Etienne du Mont, St-Nicolas-du-Chardonnet, St-Eustache, St-Germain-l'Auxerrois, St-Paul und St-Gervais (siehe Paris, BN, Est., Hd 194).

VIII

Giebelskulpturen

Wohl sechziger Jahre. - Stein. - Ehemals Isle-Adam (Val d'Oise), Schloß (in der Revolution zerstört).

Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.388) berichtet, daß Desjardins in jener Zeit, als er Mitglied der Académie de St-Luc wurde, den Auftrag erhielt, am Schloß von Isle-Adam "plusieurs frontons accompagnés de différents ornements de sculpture" zu fertigen. Der Bau gehörte Anne-Marie Martinozzi, Prinzessin von Conti, einer Nichte des Kardinals Mazarin, die 1672 mit 35 Jahren starb (vgl. Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.7, S.77ff.). Nach Eugène Davras (Les Seigneurs châtelains de L'Isle-Adam de 1014 à 1824. Paris 1939, S.74/75) wurde das Schloß zwischen 1669 und 1671 umgebaut (den Literaturhinweis verdanke ich Mme Françoise de la Moureyre, Paris). Freilich widerspricht das Datum dem Bericht Guillet de Saint-Georges', demzufolge die Arbeiten zu Beginn der sechziger Jahre durchgeführt sein müßten.

Eine gestochene Ansicht von Isle-Adam (Paris, BN, Est., Va 346: "Dessiné par Moreau Laine ... Gravé par Picquenot") stellt das in der Revolution zerstörte Schloß wenig genau dar. Über dem zweiten Obergeschoß erkennt man am Mittelrisalit einen Giebel; dessen Skulpturen gingen wohl auf Desjardins zurück.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.388; Lami 1906, S.149; Réau 1946, S.289; Blumer 1965, Sp.1409; Souchal 1977, S.243, Nr.10.

IX

Tabernakel mit zwei Statuen

1666. - Holz. Maße unbekannt. - Bestimmungsort und Verbleib unbekannt.

Am 14. April 1666 schließt Martin Desjardins einen Vertrag (Paris, AN, Min.cent., CVII, Moufle, 206) mit Françoise-Marie Méliand, Frau des François Bernard de Rezé, sowie mit ihrer Tochter Marie Peniguet (?), die dem Dominikanerorden der "Filles de la Croix" angehört; Marie Méliand wohnt in der rue du Petit-Musc, ihre Tochter im Kloster der "Filles de la Croix".

Desjardins geht die Verpflichtung ein, innerhalb von drei Monaten ein Tabernakel zu liefern, das jenem auf dem Altar der Konventskirche Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers in Aussehen und Größe zu gleichen hat. Das sich über mehreren Stufen erhebende Tabernakel soll in geschwärztem Birnholz gefertigt werden und vergoldete Holzstatuen besitzen; da von den Attributen der Heiligen Petrus und Paulus gesprochen wird, ist zu vermuten, daß es sich um Darstellungen der beiden Apostelfürsten handelt. Die vereinbarte Summe von 750 l. ist in zwei Raten auszuzahlen: Desjardins erhält 200 l., sobald das Werk zur Hälfte vollendet ist; die restlichen 550 l. werden ihm nach Abschluß der Arbeiten ausgehändigt. - Auf den Kontrakt folgt eine Quittung vom 9. September 1666, in der Desjardins den Empfang von insgesamt 750 l. bestätigt.

Am 16. April 1666, zwei Tage nach Abschluß des Vertrages mit Françoise-Marie Méliand und Marie Peniguet, beauftragt Desjardins den Tischler Jean Justine "demeurant rue de Montmorency", das Tabernakel aus geschwärztem Birnholz zu arbeiten, in Entsprechung zum Tabernakel des "grand autel de l'église de Ste Catherine du Val des Escholiers" (Paris, AN, Min.cent., L, Chaussière, 105). Justine soll Desjardins auch das Holz liefern, das für die Verfertigung der Figuren sowie der ebenfalls nach dem Tabernakel von Ste-Catherine zu kopierenden Ornamente notwendig ist; deren Ausarbeitung wird hingegen von Desjardins selbst übernommen. Jean Justine, der unverzüglich am Tag nach Ostern mit dem Werk zu beginnen hat, empfängt von Desjardins 67 l. 10 s. sogleich bei Aufsetzen des Vertrages; die gleiche Summe wird ihm nach der Vollendung des Tabernakels ausgezahlt.

Es ist nicht bekannt, für welche Kirche das Tabernakel bestimmt war. Möglicherweise sollte es im Konvent der "Filles de la Croix" Aufstellung finden, der vor der Revolution in der rue de Charonne nahe der Kirche Ste-Marguerite lag; doch ist über die Altäre der bescheidenen Klosterkapelle nichts bekannt (siehe Raunié, Epitaphier, Bd.3, 1901, S.405-18 und Biver 1975, S.160-67). Das Tabernakel konnte aber auch zur Ausstattung einer nahe der rue du Petit-Musc gelegenen Kirche dienen; z.B. sei auf die Petrus- und Pauluskapelle verwiesen, die an die Pfarrkirche Saint-Paul anschloß (Le Maire 1685, Bd.2, S.226).

Das Aussehen des als Vorbild dienenden Hochaltartabernakels von Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers (siehe Kat.Nr.IV-VI) ist nicht überliefert. Vermutlich entstanden Retabel und Tabernakel im Laufe der Erneuerungsarbeiten, die in Ste-Catherine - speziell im Chorraum - nach dem Jahr 1630 bis ins spätere 17. Jahrhundert unternommen wurden. Nicolas Quesnels "Antiquités du prieuré de Sainte Catherine de la Cousture", die vermutlich bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden, beschreiben einen "maitre-autel" wohl mittelalterlicher Form (Paris, BN, Mss., Ms.fr. 4612, S.52/53). Da der Autor die Vergangenheitsform

wählt, scheinen Retabel und Tabernakel - wie sie Quesnel schildert - damals bereits durch den barocken Aufbau ersetzt worden zu sein. Zudem berichtet Brice 1687, Bd.1, S.181, daß seit einiger Zeit zahlreiche Bronzeteile von Germain Pilons Grabmal des René de Birague entfernt worden seien, "dont on s'est servi pour faire le Tabernacle qui est sur le grand Autel de cette Eglise" (so auch Le Rouge 1716, Ausg. 1883, S.125 und Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.4, S.427). Im Gegensatz zu dem Desjardins in Auftrag gegebenen Tabernakel war jenes von Ste-Catherine demnach zumindest teilweise in Bronze gearbeitet; darum heißt es wohl auch in dem zwischen Desjardins und seinen Auftraggebern geschlossenen Vertrag vom 14. April 1666, das auszuführende Tabernakel solle dem von Ste-Catherine gleichen, "excepté que les ornemens seront du mesme bois du poirier (d.h. nicht aber aus Bronze) qui sont dorez d'or duca(t)".

Aussehen und Bestimmung des 1666 bestellten Tabernakels müssen ungewiß bleiben. Eventuell bezieht sich Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg. 1854, Bd.1, S.388) u.a. auf diesen Auftrag, wenn er schreibt: "Ensuite (d.h. nach den Arbeiten in Isle-Adam während der frühen sechziger Jahre) il s'occupa à des figures de bois pour plusieurs particuliers."

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.164; Souchal 1977, S.242, Nr.8.

X

Heiliger Benedikt von Engeln begleitet

Vermutlich gegen 1666-1668. - Stuck oder Gips. Maße unbekannt. - Ehemals Paris, Klosterkirche der Benediktinerinnen von der Ewigen Anbetung des Hl. Sakramentes oder "Filles du Saint-Sacrement" (rue Cassette im Faubourg Saint-Germain).

Das Kloster in der rue Cassette gehörte den Benediktinerinnen von der Ewigen Anbetung des Hl. Sakramentes, die 1653/54 einen Konvent in der rue Ferou im Faubourg Saint-Germain begründet hatten (zur Geschichte siehe vor allem Lebeuf/Bournon Bd.7, 1890, S.263/64 und Jacques Hillairet: Evocation du Vieux Paris. Bd.2: Les Faubourgs. Paris 1953, S.309 und 315 sowie Joan Evans: Monastic Architecture in France from the Renaissance to the Revolution. Cambridge 1964, S.23). Die Nonnen erfreuten sich einer lebhaften Unterstützung; so konnten sie wenig später in der nahe gelegenen rue Cassette einen neuen Konvent errichten. Am 4. März 1658 erwarben sie "la maison et jardin rue Cassette" (Paris, AN, LL 1710, S.385); am 8. April 1658 wurde mit Daniel Gittard ein Vertrag über den Bau von Kirche und Kloster geschlossen (Paris, AN, S 4756, S.214-29; AN, LL 1710, S.413). In einem Rechenschaftsbericht vom Juli 1667 (Paris, AN, S 4755) heißt es, das Kloster bestehe aus "une Eglise parfaite et accomplie" sowie aus verschiedenen Klostergebäuden; damals war der Bau der gesamten Anlage offensichtlich sehr vorgeschritten. Im Jahre 1669 wurde das Kloster abschließend durch den Bischof von

Puy geweiht und der Konvent offiziell in die rue Cassette transferiert (Sauval, Ausg. 1750, Bd.1, S.713).

Zur Ausstattung der dem Publikum zugänglichen Kirche, "petite mais proprement ornée" (Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.244), haben sich genauere Nachrichten erhalten. Am 28. August 1666 wurde mit dem Tischler Topin ein Vertrag für das hölzerne Retabel des Hauptaltars abgeschlossen (Paris, AN, LL 1710, S.364/65; dort auch weitere ausführliche Angaben über die Altäre, die nach Zeichnungen des Architekten du Val errichtet wurden). Zu dessen Seiten befanden sich die lebensgroßen Holzstatuen von Maria und Joseph (siehe die detaillierte Aufstellung im Inventar vom 27. Februar 1790: "Inventaire des biens, fonds, meubles et effets mobiliers du monastère de Saint-Sacrement établi rue Cassette faubourg Saint Germain": Paris, AN, S 4755). Ferner besaß die Kirche zwei Kapellen: die der Hl. Jungfrau und des Hl. Benedikt. Das Inventar des Jahres 1790 gibt an, daß die Benediktiskapelle in Zusammenhang mit einem hölzernen Retabel "la représentation de St. Benoist avec des anges en plâtre" aufwies. Zweifellos handelt es sich um die von Desjardins geschaffene Figur, von der Guillet de Saint-Georges berichtet: "Il en fit une (d.h. figure) de stuc représentant saint Benoît pour l'église des religieuses du Saint-Sacrement au faubourg Saint-Germain".

Die Statue des von Engeln begleiteten St.Benedikt - aus Gips oder aus Stuck geschaffen - muß in den Jahren 1666-68 entstanden sein, da zu vermuten ist, daß die beiden Seitenkapellen gleichzeitig mit dem zwischen dem 28. August 1666 und dem 3. April 1668 in Verträgen und Zahlungen genannten Hauptaltar ausgestattet wurden (unter den Urkunden des Notars Desnotz der Etude CXII, bei dem die "Religieuses Bénédictines du Saint-Sacrement" alle Verträge abschlossen, ließ sich kein entsprechender Kontrakt mit Desjardins auffinden).

Der bereits 1790 geschlossene Konvent wurde am 27. Prairial des Jahres IV als Staatsbesitz verkauft und später abgerissen. Die Ausstattungsstücke - noch im Inventar vom 27. Februar 1790 ausführlich beschrieben - sind seitdem nicht mehr nachzuweisen (nur einige Gemälde aus der rue Cassette wurden 1792 oder Anfang 1793 in das Depot der "Petits-Augustins" übersandt": siehe Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.25).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.388; Lami 1906, S.149; Blumer 1965, Sp.1409; Souchal 1977, S.240, Nr.5.

XI

Christus erscheint Magdalena

Vermutlich sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Zweifigurige Gruppe. Terrakotta. Maße unbekannt. - Ehemals, Paris, Eglise des Carmes-Déchaussés St-Joseph (verschollen).

Die von Guillet de Saint-Georges beschriebene Gruppe der Noli me tangere wird in den Guiden nicht erwähnt und läßt sich auch nicht in den die Kirche betreffenden Dokumenten nachweisen. Zudem liegen keine Nachrichten über eine Magdalenenkapelle vor (zur Kirche siehe Dumolin/Outardel 1936, S.128-31; Jacques Vanuxem: Saint-Joseph des Carmes. Paris o.J. [1947?]; Boinet Bd.2, 1962, S.42-66).

In Lenoirs Aufzeichnungen und Katalogen des "Musée des Monuments français" wird keine entsprechende Skulptur genannt (siehe die bei Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.94 genannten Eingänge von Gemälden aus der Kirche der Carmes-Déchaussés vom 4. Frimaire des Jahres II = 24. November 1793; schon früher, am 20. Juli 1793, wurden Alexandre Lenoir verschiedene Objekte aus dem Karmeliterkloster in der rue de Vaugirard signalisiert: Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.70). In Guillets Text finden sich keine näheren Datierungshinweise; da die Gruppe im Zusammenhang mit den vor 1671 geschaffenen Werken genannt wird, ist zu vermuten, daß sie in den späten fünfziger oder in den sechziger Jahren entstand.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.388; Lami 1906, S.149; Boinet Bd.2, 1962, S.65; Blumer 1965, Sp.1409; Souchal 1977, S.242, Nr.6.

XII

Zwei Sklaven am Modell des Triumphbogens im Faubourg St-Antoine

1669/70. - Gips (vermutlich vollrund). Höhe ca. 3,50 m. - Ehemals Paris, Place du Trône im Faubourg St-Antoine (zerstört).

Ende der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts regte Jean-Baptiste Colbert an, im Faubourg St-Antoine auf der Place du Trône (der heutigen Place de la Nation) einen steinernen Triumphbogen zu Ehren Ludwigs XIV. errichten zu lassen. 1669 wurde das Terrain erworben; im gleichen Jahr begann man mit dem Bau des originalgroßen Gipsmodells, dem der Entwurf Claude Perraults zugrunde lag. Am 11. April 1670 wurde das Modell vom König gebilligt; die Grundsteinlegung zur steinernen Ausführung erfolgte am 6. August 1670 (siehe zuletzt ausführlich Stopfel 1964, S.27-32 und 140-42). - Schon 1675 mußten durch Drouilly und Thévenot die ersten Instandsetzungen an den Skulpturen vorgenommen werden (Stopfel 1964, S.29 und 141). Das Gipsmodell stand vermutlich noch im frühen 18. Jahrhundert, wurde dann aber wohl 1716 gleichzeitig mit den realisierten Partien der Steinausführung abgerissen (Stopfel 1964, S.31).

Bereits in den königlichen Baurechnungen des Jahres 1669 finden sich nicht näher bezeichnete Bildhauerarbeiten, die Francisque Temporiti am Modell des "Arc de Triomphe" durchführte (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.390). Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um architektonische Elemente, wie Kapitelle o.ä., auf deren Ausführung sich Temporiti spezialisiert hatte (Lami 1906, S.463/64; die letzte Zahlung erhielt

Temporiti am 10. Dezember 1671, das Gesamthonorar betrug 6694 l. 3 s. 6 d.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.504). Der Name eines figürlichen arbeitenden Bildhauers tritt erstmals 1670 in den Baurechnungen auf: zwischen 31. Juli und 1. November 1670 erhielt Jean Raon 980 l. "à compte des trophées et captifs qu'il fait au modèle de l'Arc de triomphe" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.412). Eine ähnliche Aufgabe fiel auch Martin Desjardins zu: am 22. Februar 1671 wurden ihm 450 l. ausgezahlt "pour un groupe de captifs qu'il a fait au grand modèle de l'Arc de triomphe" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.504). Die übrigen Bildhauerzahlungen beziehen sich hingegen auf dekorative Skulpturen (siehe die Honorare für Mathieu Lespagnandel und Gilles d'Avau: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.504).

☞ Mit Wolfgang Stöfel ist zu vermuten, daß die 1671 vorgenommenen Abrechnungen nachträgliche Zahlungen darstellen; wahrscheinlich wurden die Arbeiten an der monumentalen Gipsausführung 1670 beendet - in jenem Augenblick, in dem man die Errichtung des steinernen Triumphbogens in Angriff nahm. Doch war 1670 gewiß nur der geringste Teil der figürlichen Skulpturen des Gipsmodells realisiert. Denn die Rechnungen nennen außer den Trophäen und dem Wappen nur die Gefangenen; hier handelt es sich lediglich um wenige Muster der wohl insgesamt zwölf Sklavenpaare, welche an der Attika Platz finden sollten (siehe den Stich Babels aus J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.2, 1751, Buch IV, Nr.XI, Taf.1 = Taf.262). Desjardins und Raon konnten vermutlich jeweils nur ein Paar entwerfen, wie aus der relativ geringen Zahlung von 1670 zu schließen ist. Alle anderen Bildhauerarbeiten aber, die Le Clercs Stich wiedergibt, sind schon im Stadium des Gipsmodells nicht ausgeführt worden: in den "Comptes des Bâtimens du Roi" finden sich keine Hinweise auf die Reiterstatue des Königs oder auf die zahlreichen Reliefs des Triumphbogens (s. S.92 und 128).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.504; Lami 1906, S.149; Stöfel 1964, S.140, Anm.77; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.243, Nr.11.

XIII

Vier (?) Statuen

1670/71. - Freifiguren. Stein. Höhe ca. 2,60 m. - Versailles, Schloß, Gartenfassade (zwei Originale dort erhalten).

Desjardins empfängt 1670/71 Zahlungen für Figuren am Attikageschoß des Versailler Schlosses (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.421 und 514). Deren Benennungen differieren schon im 17. und 18. Jahrhundert: Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.395) erwähnt die Statuen von Acis und Galathea sowie die zweier Najaden, die Desjardins für die Gartenfassade des Versailler Schlosses geschaffen habe (auffallenderweise lokalisiert er das erste Paar an der Fassade "du côté de la chapelle", das zweite

Paar hingegen an jener Seite "qui regarde le parterre"); später sprechen Piganiol de la Force (Nouvelle description, 21707, S.167) und A.-N. Dézallier d'Argenville (Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105) von Thetis und Talathea sowie von Echo und Narziß.

Die östliche Vierergruppe auf der Nordseite des Corps de Logis weist zwei Statuen auf, die stilistisch ganz den um 1670 geschaffenen Werken Desjardins' entsprechen. Die beiden weiblichen Figuren auf der linken Seite sind als Pendants konzipiert; so wenden sie einander die Köpfe zu. Zu Füßen der linken Gestalt, die ein Ruder hält (Souchal 1972, Abb.39), liegt eine Wasserurne; mit der Linken faßt sie einen nicht zu identifizierenden Gegenstand. Die rechte Gestalt (Souchal 1972, Abb.38) steht über zwei Delphinen und einer Muschel; mit der Rechten hält sie eine zum Zopf geflochtene Haarsträhne. Vermutlich handelt es sich hier um die von Piganiol und Dézallier genannten Figuren der Thetis und der Galathea (möglicherweise schrieb Guillet de Saint-Georges irrtümlich Acis statt Thetis). Stilistisch lassen sich die qualitativollen Skulpturen vor allem mit der Gestalt der Gloria des Herkules-Reliefs vergleichen (Kat.Nr.XV); man beachte namentlich die in großzügigen Bögen geführte Draperie.

Die beiden rechten Statuen der Vierergruppe können dagegen kaum als frühe Arbeiten Desjardins' angesehen werden (vgl. auch den Text Guillets). Die zweite Figur von rechts (Souchal 1972, Abb.42) repräsentiert die von den Guiden erwähnte Nymphe Echo; stützt die Gestalt sich doch auf einen Felsblock. Wie schon Souchal 1972, S.78 feststellte, handelt es sich keinesfalls um ein Werk Desjardins'; Souchal schlägt versuchsweise den Flamen Gérard Léonard Hérard als Autor vor. Es ist aber auch möglich, daß das Bildwerk eine verlorene Skulptur Desjardins' ersetzt. - Die rechts außen befindliche Statue ist eine moderne Kopie (Souchal 1972, Abb.40); das stark beschädigte Original befindet sich im Depot (Souchal 1972, Abb.41). Die Figur bildet zwar das Gegenstück zu jener der Echo, kann aber nicht als Narziß identifiziert werden, da sie zweifellos eine weibliche Gestalt darstellt. Souchal 1972, S.78 und 80 möchte in dem Werk den Stil Desjardins' erkennen; indessen finden sich keine Übereinstimmungen mit den um 1670/71 entstandenen Arbeiten. Die kompliziert verdrehte Draperie läßt eher an Desjardins' späte Skulpturen denken; doch fehlen präzise Analogien, so daß die Zuschreibung an Desjardins einer sicheren Begründung entbehrt. Es ist zu vermuten - wie bereits Brière 1911, S.5 annimmt - daß die ursprünglich dort befindliche Statue des Narziß später gegen eine weibliche Figur ausgetauscht wurde.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395; Piganiol de la Force, Nouvelle description, 21707, S.167; Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105; Baert, Ausg.1848, S.85; Kat. Soulié, Teil 3, 21881, S.494; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.421 und 514; Marchal 1895, S.465; Nolhac 1901, S.102 und 222; Lami 1906, S.149; Th-B 4, 1910, S.215; Brière, Château, 1911, Bd.1, S.5; Réau 1946, S.289; Blumer 1965, Sp.1409; Souchal 1972, S.78-80, Abb. 38-42; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.243, Nr.12a-c.

XIV

Reliefskulpturen

1670/71. - Stein. - (Ehemals?) Versailles, Schloß, Gartenfassade.

Nach Aussage der Baurechnungen erhielt Desjardins zwischen 10. Juli und 15. November 1671 960 l. "pour parfait payement de 1560 l. pour les figures et bas-reliefs de la face du chateau" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.514). Demnach schuf Desjardins nicht nur einige der Attikastatuen, sondern arbeitete auch an den Reliefskulpturen der Gartenfassade, wohl denen der Nordseite. Vornehmlich ist an die querrechteckigen Puttenreliefs zwischen den Säulenrisaliten (siehe Chaleix 1967, S.102, Taf.XXXII, 1/2) und an die Medaillons in den Interkolumnien der Risalite zu denken (zu den Medaillons siehe generell Hoog-Virault 1960, S.145 und Chaleix 1967, S.103). Da die wenig individuellen und künstlerisch anspruchslosen Werke sich im Stil stark ähneln, ist eine sichere Zuschreibung erschwert. Am ehesten gemahnt das Profilmedaillon eines Jünglings an Desjardins' Arbeiten; es kann dem Relief des Hl. Johannes Ev. in der Kapelle des Collège des Quatre-Nations (Kat.Nr.XVIII) verglichen werden.

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.514; Souchal 1977, S.243, Nr.12d.

XV

Herkules, von Gloria mit einem Eichenkranz gekrönt

1670/71. - Relief. Marmor. H.77 cm, Br.74 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1247. - Provenienz: Paris, Académie royale de peinture et de sculpture; Versailles, Musée.

Am 28. März 1671 reichte Martin Desjardins das Relief bei der "Académie royale de peinture et de sculpture" als Aufnahme-stück ein; "en considération, tant de son ouvrage que de la calité de Maistre qu'il a si devant aqoise" wurde Desjardins von der üblichen Aufnahmegebühr befreit (Montaignon, Procès-verbaux, Bd.1, 1875, S.359). Am 7. Dezember 1686 verlas Guillet de Saint-Georges eine Beschreibung des Reliefs (Montaignon, Procès-verbaux, Bd.2, 1878, S.341; vgl. auch Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.391. Das Manuskript ist verloren). In den Räumen der Akademie war das Relief unter den "morceaux de réception" ausgestellt; es bildete das Pendant zu Jacques Buiettes "Peinture et Sculpture" (Guérin 1715, S.84-86; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.131; Fontaine 1910, S.164: Inventar des Jahres II = 1793, Nr.204). Am Ende der Restaurationsperiode befand sich das Bildwerk in Versailles im Depot (Courajod 1894, S.90 und Fontaine 1910, S.164); vor 1854 wurde es in der "Salle de Coysevox" des Louvre unter der Nr. MR 2683 gezeigt (Courajod 1894, S.229).

Das Relief, dessen Thema dem Bildhauer vorgeschrieben wurde, stellt das erste jener skulptierten "morceaux de réception" dar, welche den Herrscher in allegorischer Form verherrlichen (Pradel 1945/46, S.93). Nach Aussage von Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.391) bringt die Skulptur die "vertus héroïques" des Königs zum Ausdruck. Die Gestalt des mit Keule und Löwenfell versehenen Herkules, der die drei Goldenen Äpfel der Hesperiden hält, gilt schon bei Ripa-Baudoin als Bild der "Vertu héroïque" (Baudoin, Teil 1, 1644, S.197, Abb.S.192; siehe auch Reff 1966, S.255). Ausführlicher noch deutet Guérin 1715, S.85/86 das Relief: Desjardins habe die "Valeur héroïque" vor Augen führen wollen, die sich einzig die "Gloire" zum Ziel setze (für die Gleichsetzung Herkules und "Valeur" siehe z.B. eines der oktagonalen Bildfelder des Versailler "Escalier des Ambassadeurs" [vgl. Anm.726]: die Darstellung des ruhenden Herkules, der sich über dem Kretischen Stier, dem Nemäischen Löwen und dem Drachen der Hesperidengärten erhebt, wird von J.-Fr. Félibien 1703, S.100 als Sinnbild der "Valeur" des Königs angesprochen).

In stilistischer Hinsicht läßt das Relief deutlich die Nähe zu den Arbeiten François Girardons aus den sechziger Jahren erkennen. So ist für die Draperie namentlich das ab 1666 ausgeführte "Bain d'Apollon" zu vergleichen (Franca Castel 1928, Abb.16). Nicht zufällig wählt Desjardins für das Aufnahmerelief einen dem führenden Hofbildhauer verpflichteten Modus. Im Vergleich zur subtilen Durchformung des Vorbilds ist hier freilich das Faltengefüge regularisiert. In der Neigung zur ornamentalen Rahmenform, der gegenüber die plastische Differenzierung vernachlässigt wird, äußert sich Desjardins' niederländische Ausbildung; stärker noch tritt dies bei dem Grabmal des Antoine d'Aubray (Kat.Nr.XVI) und dem Giebel des Collège des Quatre-Nations (Kat.Nr.XVII) zutage (vgl. vor allem die in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenen Werke Pieter Verbruggens, des Antwerpener Lehrers Martin van den Bogaert-Desjardins': siehe zuletzt Christian Theuerkauff: Anmerkungen zum Werk des Antwerpener Bildhauers Matthieu van Beveren. In: Oud-Holland 89, 1975, Abb.28/29).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.391; Guérin 1715, S.84-86; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.131; Dézallier d'Argenville 1787, S.104; Immerzeel 1842/43, S.68/69; Baert, Ausg. 1848, S.85; Duvivier, Philippe de Chennevières und Anatole de Montaiglon: Sujets des morceaux de réception. In: AAF 3 (= Documents 2), 1852/53, S.353-91; s.S.366; Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.1, 1857, S.359; Bd.2, 1878, S.341; Courajod 1894, S.90 und 229; Marchal 1895, S.465; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.652; Lami 1906, S.150; Th-B 4, 1910, S.215; Fontaine 1910, S.164; Lemonnier 1911, Taf. VII; Kat. Vitry 1922, S.50, Nr.1247; Pradel 1945/46, S.93; Réau 1946, S.292, Abb.S.297; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.181; Blumer 1965, Sp.1409; Séellig, Desjardins, 1972, S.164; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.245, Nr.16; Beyer/Bresc 1977, Abb.54.

XV/1

Kopie

Gips, nach mdl. Überlieferung früher bronzefarben gefaßt, heute braun überstrichen. 1,20 x 0,91 m (einschließlich Anstückungen). - Dijon, Hôtel Magnin (ehem. Lantin), Kamin der "Antichambre".

Vermutlich alter Abguß des von Desjardins geschaffenen Reliefs, durch Anstückungen erweitert.

Lit.: (ohne Verf.): L'Hôtel et le Musée Magnin à Dijon. o.O. 1937, unpaginiert; Kat. Musée Magnin: Peintures et Dessins de l'Ecole française. Dijon 1938, unpaginiertes Vorwort.

XVI

Grabmal des Antoine d'Aubray, Comte d'Offemont

1671. - Original oder dessen vorbereitendes Modell? Gips. Rückseite nur teilweise bearbeitet. Zahlreiche Beschädigungen: Standplatte stark bestoßen, vordere Partien der Füße abgebrochen; Ausbrechungen an der linken Waagschale, an dem Gewand, unterhalb der Fases usw. H. ca. 1,15m, L. ca. 2,00 m, Medaillon 0,57 x 0,55 m. - Versailles, Musée National du Château de Versailles et des Trianons, M.V. 477. - Provenienz: Paris, Kirche der Oratorianer (rue St-Honoré); Paris, Musée des Monuments français.

Antoine d'Aubray, Graf von Offemont, war als "lieutenant civil" mit der Pariser Zivilgerichtsbarkeit betraut (Félibien-Lobineau Bd.2, 1725, S.1493); so erklärt sich, daß sein Porträtmedaillon von Justitia gehalten wird. D'Aubray starb 37jährig wohl am 19. Juni 1670 (Paris, AN, MM 623, S.357: "Annales de la Maison de l'Oratoire"). Millin Bd.2, 1791, Art. XIV, S.11 spricht vom 17. Juni 1670; die bei Millin wiedergegebene Grabinschrift enthält die Angabe "obiit XV k.julii anno salutis rep. M.DC.LXX". Dementsprechend sieht Kat. Soulié, Teil 1, 31880, S.123 den 15. Juni 1670 als Todesdatum an. In jedem Fall aber starb Antoine d'Aubray Mitte Juni 1670, denn das Nachlaßinventar wurde am 7.Juli 1670 aufgestellt (Paris, AN, Min.centr., XVI, Thomas Le Semelier, 528), nachdem sein Testament am 18. Juni 1670 hinterlegt worden war (Paris, AN, Min.centr., XVI, 527). Später wurde es offenbar, daß Antoine d'Aubray - gleich verschiedenen Angehörigen der Familie - einem Giftanschlag seiner jüngeren Schwester Marie-Madeleine-Marguerite d'Aubray, Marquise de Brinwilliers, zum Opfer gefallen war. Die Beisetzung erfolgte am 20. Juni 1670 in der an der Rue Saint-Honoré gelegenen Kirche der Oratorianer (Paris, AN, MM 623, S.357). Das Grabmal des Antoine d'Aubray wurde nach Aussage der Inschrift 1671 durch seine Witwe Thérèse Mangot de Villarceaux errichtet; wie Guillet de Saint-Georges berichtet,

übernahm Martin Desjardins die Ausführung (eine Durchsicht der vor dem Notar Le Semelier, dem ständigen Notar des Antoine d'Aubray und seiner Witwe, abgeschlossenen Verträge blieb ohne Erfolg: im Zeitraum zwischen dem Sommer 1670 und dem Frühjahr 1672 ließ sich kein Kontrakt für das Grabmal auffinden).

Am 27. August 1637 hatte Dreux d'Aubray die Rechte auf eine Kapelle im "Oratoire" erworben, die dem Hl. Antonius geweiht wurde (Paris, AN, MM 623, S.190); es handelt sich um die auf der Südseite gelegene fünfte Kapelle von Westen (siehe den Grundriß bei J.-Fr. Blondel, *Architecture française*, Bd.3, 1754, S.55-57, Buch V, Nr.X, Taf.I = Taf.346). Dort fand wenig später, vor 1640, Simon Vouets Gemälde der Versuchung des Hl. Antonius Platz (William R. Crellly: *The Painting of Simon Vouet. New Haven-London 1962, S.71 und 165, Nr.39, Abb.71*). Am 13. September 1666 wurde in der Kapelle der ebenfalls von der Marquise de Brinville vergiftete Vater gleichen Namens beigesetzt.

Im Jahr 1790 schloß man das "Oratoire", um es als Kriegsdepot zu verwenden. 1791 publizierte Millin eine ausführliche Beschreibung der Kirche, die u.a. von einem Stich des Grabmals des Antoine d'Aubray begleitet ist (Kat.Nr.XVI/1): er zeigt über einem volutengeschmückten Aufbau aus buntem Marmor (siehe die Beschreibung Millins) die Figur der trauernden Justitia in halb liegender Haltung. Nur mit dem rechten Arm stützt sie sich auf einen mit dem Wappen der d'Aubray versehenen Block, die Hand faßt die Waage und das Likatorenbündel; mit der Linken hält Justitia das Porträtmedaillon des Verstorbenen, der in der Amtsrobe dargestellt ist (zur Gewandung des "lieutenant civil" siehe Piganiol de la Force, *Description historique*, 1765, Bd.1, S.147). Etwa zur selben Zeit wurde das Grabmal in einem Revolutionsinventar beschrieben, das von einer "grande figure en pierre" spricht (Paris, AN, F¹⁷/1038-1; zitiert nach Biver 1970, S.501). - 1791/92 überführte man das Grabmal in das Depot der "Petits-Augustins"; dort wurde es mit folgenden Worten erfaßt: "De l'Oratoire, un grand bas-relief, sculpté en pierre de Tonnerre, représentant la Justice tenant le portrait d'un magistrat" (Albert Lenoir, *Archives*, Bd.2, 1886, S.35 und Courajod, *Lenoir*, Bd.1, 1878, S.13). Auch fortan wird stets festgestellt, daß die Skulptur in "pierre de Tonnerre" gearbeitet sei. 1793 nahm Alexandre Lenoir das Grabmal in die erste Auflage seines Katalogs des "Musée des Monuments français" unter Nr.197 auf (Nachdruck bei Courajod, *Lenoir*, Bd.2, 1886, S.262). Von 1796 an wurde das Monument Michel Anguier zugeschrieben (Kat. Lenoir ¹⁷⁹⁶ = an IV, S.75/76, Nr.320; Kat. Lenoir ¹⁸¹⁰, S.221/22, Nr.253; Kat. Lenoir, *Musée Royal*, 1815, S.109, Nr.254); der Katalog von 1810 enthält, neben Angaben zur Familie d'Aubray, auch erstmals eine Identifizierung des Verstorbenen.

Im Jahr 1817 forderte die Pfarrei von St-Germain-l'Auxerrois das Relief aus dem vor der Auflösung stehenden "Musée des Monuments français" zurück (Albert Lenoir, *Archives*, Bd.3, 1897, S.264 und 268). Wie Lenoirs Aufzeichnungen zu entnehmen ist (Courajod, *Lenoir*, Bd.1, 1878, S.194), wurde das Gesuch gebilligt; doch fand es in der Folge keine Ausführung. Denn später befand sich in St-Germain l'Auxerrois kein solches

Bildwerk. Nach dem Jahr 1817 liegen keine weiteren Nachrichten zum Grabmal vor; verschiedene Hinweise, daß das Relief in den Louvre gelangt (Braun 1936, S.18) oder an den früheren Standort, das "Oratoire" der rue St-Honoré, zurückgekehrt sei (schon berücksichtigt von Boinet Bd.2, 1962, S.90), beruhen auf Irrtümern. 1873 machte Guilhermy auf einige Bruchstücke der marmornen Inschrifttafel aufmerksam, die damals in den Höfen der Ecole des Beaux-Arts zu sehen waren.

Das Versailler Museum besitzt eine in Gips geformte Skulptur, die dem Grabmal, wie es auf dem von Millin herausgegebenen Stich festgehalten wurde, in allen Details exakt entspricht. Über die Herkunft des Stückes ist nichts bekannt. Es stellt sich die Frage, ob sowohl Alexandre Lenoir als auch der Autor des Revolutionsinventares sich bei der Bestimmung des Materials täuschten und fälschlich die Gipsmasse als Stein bzw. "pierre de Tonnerre" bezeichneten. Tatsächlich kommt die Oberfläche des sehr präzise gearbeiteten Bildwerks, das stark geglättet und in den Einzelheiten scharf geschnitten ist, einem feinen Sandstein nahe. In diesem Falle wäre die von Lenoir aus dem "Oratoire" übernommene Skulptur mit dem Objekt des Versailler Museums identisch (in einem Brief vom 25. Juni 1670 bezeichnet Gui Patin, Ausg. Réveillé-Parise, 1846, Bd.3, S.154 Antoine d'Aubray als äußerst geizig; sollte auch nach dem Tod des "lieutenant civil" bei dem Grabmal gespart und darum nur eine Ausführung in Gips gewählt worden sein?). Die hohe Qualität der Versailler Skulptur schließt die Annahme aus, daß es sich um einen Abguß des nach 1817 verschollenen Originals handelt, wie Braun 1936, S.18 und Boinet Bd.2, 1962, S.90 sagen. Möglicherweise könnte auch ein eigenhändiges Ausführungsmodell in Originalgröße vorliegen; doch besitzt die These geringe Wahrscheinlichkeit. Das 1673 auf dem Salon der Kunstakademie ausgestellte Relief einer Justitia (Kat.Nr.XXV) stand eventuell mit dem d'Aubray-Grabmal in Zusammenhang.

Gewisse Verwandtschaft mit den in den frühen siebziger Jahren entstandenen Werken Martin Desjardins', namentlich mit dem Grabmal des Antoine d'Aubray, zeigt die Marmorbüste des Noël de Bullion (1615-1670) im Pariser Musée des Arts Décoratifs, PE 379, Inv.Nr.1692, die Marguerite Charageat - ohne Nennung eines Künstlernamens - ausführlich behandelt (Notes sur cinq marchés passés par M. de Bullion, surintendant des finances du Roi Louis XIII, avec Jacques Sarrazin, Simon Vouet, Pierre Collot, Charles Grouard, Charles David, Pierre Denis et Jehan le Boyteux, et du rôle qu'y joue Le Mercier. In: BSHAF 1927, S.190-92). Die Skulptur stammt von dem ehemals im Grand Couvent des Cordeliers zu Paris befindlichen Grabmal des Conseiller d'Etat (Raunié Bd.3, 1901, S.355, Nr.1248); die Identifizierung mit Noël de Bullion wird u.a. durch den Porträtstich des Nicolas de Poilly (Charageat 1927, S.191) nahegelegt; zudem sprechen Kleidung und Perückenform für eine Datierung um 1670. - Schon die harte, fast metallische Faktur gemahnt an Desjardins' Skulpturen; verwandt ist auch die äußerst präzise und saubere Behandlung, die zugleich trocken und unstofflich anmutet. Die Bearbeitung des Haares läßt sich ebenfalls mit Desjardins' Werken - vor allem der Justitia des d'Aubray-Grabmals - vergleichen; freilich erscheinen die Locken der Perücke teigiger. - Gleich

dem Antlitz des d'Aubray ist das des Bullion in den Details von Mund und Augen sehr exakt gezeichnet. Auch hier findet sich die verhältnismäßig weiche, ein wenig dickliche Modellierung des Gesichtes, speziell des Kinns, der Wangen und der Augenpartie. Das entspricht nicht französischer Tradition, läßt eher an niederländische Beispiele denken, wie die 1664 von Artus Quellinus d.Ä. skulptierte Büste des Lopez de Benavides (Gabriels 1930, S.254-56, Taf.LXXIV), die aber weit delikater und zarter aufgefaßt ist. - Auch die Büstenform verweist auf die Niederlande. Die bis in die siebziger Jahre von französischen Künstlern gefertigten Bildnisse lassen durchweg die untere Schnittkante unverdeckt in Erscheinung treten; bei den Büsten des Artus Quellinus d.Ä. jedoch wird - namentlich im Anschluß an die Skulpturen Algardis - der Brustabschnitt zum Sockel hin durch das Gewand verhüllt. Dem folgt Desjardins' Mignard-Büste; dort umspannt die Draperie den Thorax und verdeckt zugleich die Schnittkante. Das in verschiedenen Elementen die Komposition des Mignard antizipierende Porträt Noël de Bullions ist in der Anlage des Gewandes besonders mit dem um 1654-56 von Quellinus geschaffenen Terrakottamodell der Büste des Dr. Nicolaes Tulp zu vergleichen (Ausst.Kat. Gruppello 1971, S.298/99, Nr.242, Taf. 120). - Das Bildnis des Bullion weist somit ausgeprägte niederländische Züge auf, die wiederum auch Desjardins' Arbeiten eignen; in mancher Hinsicht nähert es sich unmittelbar den Werken des Bildhauers. Freilich sind im Vergleich zu Desjardins gewisse Differenzen nicht zu verkennen: Die Büste des Musée des Arts Décoratifs erscheint recht schwerfällig und läßt die großformige Auffassung der kraftvoll, ja dynamisch komponierten Arbeiten Desjardins' vermissen. Darum muß die Frage der Zuschreibung letztlich offen bleiben.

Zur Ikonographie der häufig im Grabmalzusammenhang begegnenden Personifikation der Justitia mit Fasces und Waage siehe Antje Middeldorf-Kosegarten: Fasces. IN: RDK Lfg.76, München 1975, Sp.477-80. Der Kompositionstypus selbst findet sich verschiedentlich in der französischen Reliefkunst des späten 17. Jahrhunderts. Genannt seien u.a. ein um 1680 entstandenes Relief in dem Salon de l'Abondance des Versailler Schlosses, das im Salon de l'Architecte des Pariser Hôtel de Mansart-Sagonne kopiert ist, sowie Etienne Le Hongres Relief der Minerva am früheren Gebäude der Comédie Française (14, rue de l'Ancienne-Comédie, Paris VI^e), das um 1688 zu datieren ist (Hoog-Virault 1960, Nr.14); der Schild mit dem Medusenhaupt entspricht kompositionell dem Porträtmedaillon des d'Aubray-Grabmals. Ein ferner Reflex des Typus ist im Epitaph der 1798 verstorbenen Barbara Fromberger an St. Martin in Landshut zu erblicken (Felix Mader: Stadt Landshut. München 1927 [= Die Kunstdenkmäler von Niederbayern Bd.16], S.92, Abb.65). Beachtung verdient auch ein um 1700 anzusetzendes Grabmalrelief im Besitz von Monsieur Edmond Courty (+), Châtillon-sous-Bagneux, das - der späteren Entstehungszeit entsprechend - großzügiger komponiert ist als Desjardins' Skulptur; auch dort ruht die erhobene Hand der trauernden Gestalt auf dem Bildnismedaillon.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.390; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Ed.2, S.292/93; Millin Bd.2, 1791, Artikel XIV, S.11/12; Kat. Lenoir 1796 =

an IV, S.75/76, Nr.320; Kat. Lenoir⁹ 1810, S.221/222, Nr.253; Kat. Lenoir, Musée Royal, 1815, S.109, Nr.254; Guilhermy Bd.1, 1873, S.537; Kat. Soulié, Teil 1, 31880, S.123, Nr.477; Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.13 und 194; Bd.2, 1886, S.262; Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.35 und 195; Bd.3, 1897, S.264, 268; Lebeuf/Bournon Bd.7, 1890, S.18; Nolhac/Pératé 1896, S.151; Lami 1906, S.150; Ingersoll-Smouse 1912, S.52/53; Roger Braun: L'Eglise de l'Oratoire Saint-Honoré ou du Louvre. Sonderdruck aus: Bulletin du "Centre de Paris" 3/1, Dezember 1936, S.17/18; Singer Bd.3, 1938, S.342, Nr.26468; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.841, Anm.2, S.843, Anm.2; Boinet Bd.2, 1962, S.90, Anm.1; Blumer 1965, Sp.1409; Biver 1970, S.501; Bénézit 1976, Bd.3, Sp.523; Souchal 1977, S.244/45, Nr.15.

XVI/1

Ansicht

Pierre-Nicolas Ransonette. - Radierung. 25,8 x 19,7 cm. Inschrift: "Ransonette sculp." - In: Millin Bd.2, 1791, Art.XIII (sic), Taf.IV, S.11.

Lit.: Braun 1936, Abb. nach S.16.

XVII-XXI

Verschiedene Bildhauerarbeiten

1670-1677. - Stein. - Paris, Kapelle St-Louis des Collège des Quatre-Nations (größtenteils zerstört).

XVII

Justitia und Fortitudo

1670. - Hochrelief in mehreren Blöcken. Stein. Länge jeder Figur ca. 2,30 m. - Westgiebel der Kapelle.

XVIII

Zwölf Apostel

1671 - Ende 1672/Anfang 1673. - Reliefmedaillons. Stein. Durchmesser ca. 1,00 m. - Laterne der Kapelle (erhalten bis auf die - 1960-62 von Paul Belmondo erneuerten - Reliefmedaillons der Hll. Petrus und Andreas).

XIX

Acht Seligkeiten

1671 - Ende 1672/Anfang 1673. - Stein. Relief. Höhe ca. 1,60 m. - Ehemals Arkadenzwickel der Kapelle (1806 zerstört).

XX

Sechs Engelsköpfe

1671 - Ende 1672/Anfang 1673. - Relief. Stein. Wohl ca. 30 cm hoch. - Ehemals Emporenbögen der Kapelle (zum Teil 1794, zum Teil 1806 zerstört).

XXI

Heilige Johannes und Lukas

1673-77. - Zweifigurige, vollrunde Gruppe. Stein ("pierre de Trocy"). Höhe vermutlich gegen 3,50 m. - Ehemals Nordfassade der Kapelle (spätestens in der Revolution zerstört).

Kardinal Mazarin bestimmte in seinem Testament vom 6. März 1661 einen Teil des beträchtlichen Vermögens für die Errichtung eines Kollegs, das u.a. eine Kapelle und eine Bibliothek erhalten sollte; die Stiftung hatte Studenten aus jenen vier Provinzen aufzunehmen, die durch den Westfälischen Frieden 1648 an Frankreich gefallen waren. Zur Baugeschichte siehe vornehmlich Lemonnier 1921, S.2 ff.; Laprade 1960, S.71-75 und 159-62; Gutton 1963, S.3-5. Speziell zur skulpturalen Ausstattung siehe vor allem Lemonnier 1921, S.21-30, der erstmals die Archivalien gründlich auswertet, sowie Boinet Bd.3, 1964, S.85-94. Doch fehlt bislang eine systematische Untersuchung, die sich auf die Dokumente stützt. Siehe namentlich die Abrechnungsbücher des Schatzmeisters Simon Mariage in Paris, AN, H³ 2822 - H³ 2824 sowie die Protokolle der Kommission, welche die Ausführung des Mazarin-Testaments überwachte: siehe Paris, AN, MM 462 (Beratungen 1661-68) und MM 461 (Beratungen von 1661-67, Reinschrift von MM 462) sowie Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms.368 (1673-1680). Die Beratungsprotokolle der Jahre zwischen 1668 und 1673 haben sich nicht erhalten. Siehe ferner Paris, AN, M 176 (Zeichnungen usw. des Kollegs) und AN, H³2845: verschiedene Dokumente zum Kolleg.

Die eigentlichen Kolleggebäude, 1662 begonnen, wurden 1667 vollendet; im gleichen Jahr hatte die Kapelle jedoch erst die Höhe der Gewölbe erreicht. 1669 waren die Arbeiten an der ganzen Anlage so weit fortgeschritten, daß man damit rechnete, Kapelle, Kolleg und Bibliothek bald in Benutzung nehmen zu können. Im Jahr 1670, dem Todesjahr des verantwortlichen Architekten Louis Le Vau, hatten die Marmorarbeiten an der Kapelle wahrscheinlich ihren Abschluß gefunden; jedoch fehlten in der Kapelle - neben der skulpturalen Dekoration - die gesamte Ausstattung sowie das

in Mazarins Testament vorgesehene Grabmal des Stifters. Auch war die Außenarchitektur des ganzen Komplexes noch nicht mit Skulpturen versehen.

XVII

Justitia und Fortitudo

1670 wurden erstmals Zahlungen für figurale Bildhauerarbeiten vorgenommen (Jacques Houzeau hatte bereits am 2. Januar 1669 [AN, H³ 2824, fol.25^R] bzw. 2. Januar 1670 [AN, H³ 2822, fol.72^R/72^V] 1500 l. erhalten; der Betrag bezieht sich aber wohl eher auf dekorative Arbeiten am Kolleggebäude. Denn später wurde Houzeau - von den zwei griechischen Kirchenvätern abgesehen - für "tous les ornemens en plomb des dômes... de la Bibliothèque" bezahlt [Institut, Ms.368, fol.18^V]). Martin Desjardins und Nicolas Legendre empfingen, nach einer Anweisung Louis Le Vaus vom 11. Mai 1670, am 12. Mai 1670 eine Zahlung über 100 l. "pour les ouvrages de sculpture faicts aux deux frontons de la première Cour du collège" (An, H³ 2824, fol.26^R; siehe auch den ähnlichen Text in AN, H³ 2822, fol.75^R. Vgl. ferner Institut, Ms.368, fol.18^R). Hier handelt es sich um den Skulpturenschmuck des im Osten der Anlage befindlichen ersten Hofes, der "Cour octogone", zu der sich das Hauptportal der Bibliothèque Mazarine wie das Seitenportal der Kapelle öffnet; deren Architektur war offensichtlich im Jahre 1667 in Arbeit oder bereits fertiggestellt. Die identischen Säulenfronten zeigen im Giebel je zwei liegende Figuren zu beiden Seiten des Mazarinwappens (im Giebel der Kapelle heute durch eine Uhr ersetzt); die Zwickel werden jeweils von einer Girlande wie von einem Liktorenbündel eingenommen, das als Sinnbild der Concordia auch im Wappen Mazarins auftritt. - Im Osten befinden sich Prudentia und Temperantia, im Westen Justitia und Fortitudo. Guillet de Saint-Georges gibt in seinen Viten der beiden hier tätigen Bildhauer eine exakte Zuweisung: die zwei Figuren am Bibliotheksgiebel links wurden von Nicolas Legendre (Guillet de Saint-Georges in Dussieux 1854, Bd.1, S.413), die entsprechenden Skulpturen am Kapellengiebel von Martin Desjardins geschaffen (Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395); schon vor Guillet findet sich erstmals bei Le Maire 1685, Bd.2, S.560 die Zuschreibung von Justitia und Fortitudo an Desjardins. Demnach arbeiteten beide Bildhauer zur gleichen Zeit jeweils an einem Giebel in eigener Verantwortung. Die vier Figuren sind erhalten; doch mußten die Skulpturen Legendres und das zwischen ihnen befindliche Mazarin-Wappen 1961/62 eingehend restauriert werden. Der von Mariette verlegte Stich (übernommen von J.-Fr. Blondel, Arczitecture française, Bd.2, 1752, Buch III, Nr.I, Taf.6 = Taf.158) zeigt das ursprüngliche Aussehen der zum Hof hin gelegenen Bibliotheksfront (in der Inschrift irrtümlich als "Face de l'église" bezeichnet). - Wenig später führte Legendre im Giebel des zweiten großen Hofes mehrere Trophäen und Fasseten aus; der Unternehmer Lambert weigerte sich, wie er am 3. Oktober 1673 selbst aussagte, auf Legendres Klage hin eine entsprechende Zahlung vorzunehmen, da die Arbeiten weder auf den Zeichnun-

gen noch in den Verträgen vorgesehen seien (Institut, Ms.368, fol.23^R, 25^R, 30^R und 30^V). Legendres Mitarbeiter oder Nachfolger war Jacques Sanson; denn am 15. Juli 1674 erhielten er und Legendres Witwe Catherine Langlois eine abschließende Zahlung von 900 l. für "un fronton à dixhuict faisceaux d'armes de feu S.A. ... estant dans la grande cour du collège" (AN, H³ 2824, fol.29^R); die Arbeiten am großen Giebel des zweiten Hofes wurden verschiedentlich mit denen am linken Giebel des ersten Hofes verwechselt, so daß es hieß, der Giebel mit Prudentia und Temperantia sei von Jacques Samson vollendet worden (Lami 1906, S.451; Lemonnier 1921, S.28, Anm.5; Boinet Bd.3, 1964, S.94, Anm.1).

XVIII-XX

Zwölf Apostel, acht Seligkeiten und sechs Engelsköpfe

Im Jahre 1671 finden sich die ersten Bildhauerzahlungen, die sich auf das Innere der Kapelle beziehen: Etienne Le Hongre und Martin Desjardins erhielten am 16. August 1671 bzw. am 2./12. November 1671 eine entsprechende Anweisung, denen weitere folgten (s.u.). Guillet de Saint-Georges gibt eine exakte Beschreibung der von den beiden Bildhauern ausgeführten Arbeiten. Während Le Hongre - außer einigen Werken an der Seine-Fassade - innen allein die Wappen der vier Nationen im Hochaltarraum schuf (Guillet de Saint-Georges: Etienne Le Hongre. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.366-368), übernahm Desjardins den Großteil der Dekoration: in der oberen Tambourzone, unterhalb des Kranzgesimses, skulptierte er zwischen den Pilastern und den Fensterlaibungen die Tondi der zwölf Apostel; ferner verfertigte er die Reliefs der acht Seligkeiten in den Arkadenzwickeln (in der Ikonographie Cesare Ripa folgend: siehe Baudoin Teil 2, 1643, S.110-13) sowie sechs Engelsköpfe. Der Anbringungsort der "têtes des chérubins" ist nicht geklärt. Im Protokoll vom 2. Januar 1673 wird von "des figures d'anges dans les six oeils des voulttes" gesprochen (Institut, Ms.368, fol.1^V). Aus dem Text geht nicht deutlich hervor, wo sich die Engelsköpfe befunden haben könnten. Auch die Aussage von Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.394) trägt nicht zur Erhellung der Frage bei: "les têtes des chérubins qui sont au-dessous de ces arcades.." (d.h. unter den vier Scheidbögen, die den Mittelraum von den Seitenkapellen trennen). Klarer ist die Äußerung von Brice 1752, Bd.4, S.116: "... les têtes de Chérubins qui sont au dessus des tribunes." So lassen sich auf der Zeichnung Nr.911 des Fonds Robert de Cotte in Paris, BN, Va 261, die den ausgeführten Zustand wiedergibt (Gutton 1963, Abb.28), im Arkadenscheitel der Chorette Engelsköpfe erkennen. Doch da die Kapelle nur vier Choretti besitzt, ist die Lage der zwei übrigen Engelsköpfe ungeklärt (vgl. auch den Bericht des Bildhauers Daujon, der in der Revolution - vermutlich im Jahr 1794 - "dans deux panneaux, deux têtes de Chérubins avec des ailes" abmeißelte; von den Köpfen heißt es, sie hätten Girlanden gehalten. Siehe Vinck/Vuaflart 1928, S.172: zitiert nach einem Dokument in Paris, AN, F¹³, 963).

Am 2. Januar 1673 wurde anlässlich einer Besichtigung der Kapelle durch die Kommission festgestellt, daß zum überwiegenden Teil die Skulpturen - die acht Seligkeiten, die zwölf Apostel und die sechs Engelsköpfe - bereits versetzt seien und sich an Ort und Stelle befänden (Institut, Ms.368, fol.1^V). Der Beginn des Jahres 1673 kann deshalb als Vollendungsdatum der Bildhauerarbeiten des Innenraums angesehen werden. - Desjardins' Forderungen für die im Innern der Kapelle ausgeführten Skulpturen beliefen sich auf 9920 livres. In Übereinstimmung mit dem am 2. August 1673 in einer Kostenaufstellung ausgesprochenen Verlangen, daß die Schätzpreise der Bildwerke zu überprüfen seien (AN, H³ 2845, pièce 3), wurde Desjardins' Betrag durch François Girardon, den von der Kommission berufenen Experten, am 16. Oktober 1673 auf 7100 l. reduziert (Institut, Ms.368, fol.27^R). Am 27. April 1674 erfolgte eine weitere Senkung, die der Ausschuß angesichts der geringen Finanzmittel vornahm: Desjardins' Honorar wurde definitiv auf 6900 l. herabgesetzt (Institut, Ms.368, fol.43^V und AN, H³ 2845, pièce 4). Nachdem Desjardins vom 2./12. November 1671 bis zum 24. März 1673 in zehn Zahlungen zusammen 4000 l. erhalten hatte (AN, H³ 2822, fol.75^V und H³ 2824, fol.27^R), wurde ihm am 28. Mai 1674 abschließend der Betrag von 2900 l. ausgezahlt (AN, H³ 2824, fol. 27^R).

Der ausgeführte Dekor des Innenraums entspricht weitgehend dem dritten Stadium der Kapellenentwürfe Le Vaus, das von Hautecoeur 1965, S.27 in das Jahr 1665 datiert wird. Doch sind auf den Zeichnungen des dritten Zustands (Gutton 1963, Abb.26/27: Paris, AN, M 176-25/26) auch die vier Gewölbezwickel in der Hauptaltarkapelle mit Reliefs weiblicher Figuren versehen; hingegen fehlen die Engelsköpfe in den Scheiteln der Chorette-Öffnungen. Der Stich Jean Marots bietet eine weitere Variante: hier finden sich zwar die Engelsköpfe in den Chorette, doch sind die Apostel-Tondi in vertiefte Felder von quadratischem Zuschnitt eingelassen; dagegen liegen die seitlich der Fenster befindlichen Monogramme des Hl. Ludwig - ähnlich wie im dritten Stadium - auf leicht erhöhten Tafeln auf. Gemäß solcher Relieffierung ist auch die Kuppel mit einer skulpturalen Dekoration in Kassettenform versehen. In der ausgeführten Fassung, deren Korrekturen vermutlich auf François d'Orbay als den von 1670 an verantwortlichen Architekten zurückgehen (Hautecoeur 1965, S.27), wird auf jede plastische Gestaltung der Wandabschnitte wie auch auf die Skulptierung der Kuppelflächen verzichtet (siehe für den realisierten Zustand vor allem den Stich von Blondel nach Chevotet bei J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, Buch III, Nr.1, Taf.5 = Taf. 157).

Die Revolution erbrachte die Schließung des Kollegs im Jahre 1793. Im Juni 1794 fielen verschiedene Bestandteile des Mazarin-Grabmals der Zerstörung zum Opfer; wohl gleichzeitig entfernte Dajon die Engelsköpfe (s.o.). Nachdem das Gebäude 1805 zum Sitz des Institut de France erklärt worden war, erfolgte 1806 der Umbau durch Antoine Vaudoyer. Der Architekt setzte unmittelbar über dem auf der Kolossalordnung aufruhenden Kranzgesims eine zweite Kuppel ein, so daß die Aposteltondi den Blicken entzogen wurden (Gutton 1963, Abb.6); zwei der Reliefs

erlitten schwere Beschädigungen. Zudem wurden sämtliche Skulpturen in der Arkadenzone entfernt: man zerstörte die acht Seligkeiten wie die verbleibenden Cherubsköpfe (siehe den von Lemonnier 1921, S.65, Anm.3 zitierten Kostenvoranschlag von 1806). Die 1961/62 unter Leitung von André Gutton vorgenommene Restaurierung stellte den ursprünglichen Zustand nach Möglichkeit wieder her; nach Entfernung der von Vaudoyer eingezogenen Kuppel kamen Desjardins' Aposteltondi zum Vorschein. Die stark beschädigten Köpfe der Hll. Petrus und Andreas wurden 1960-62 von Paul Belmondo nachgeschaffen (Boinet Bd.3, 1964, S.90).

XXI

Hll. Johannes und Lukas

Im Jahr 1673 war die Innendekoration weitgehend fertiggestellt. Der Außenbau ging in den skulpturalen Partien gleichfalls der Vollendung entgegen: dem Protokoll vom 2. Januar 1673 zufolge (Institut, Ms.386, fol.2^V) wurde die Architektur mitsamt den Bildwerken damals abgeputzt; u.a. waren die zwei Figuren im Kappellengiebel der zur Seine hin gelegenen Hauptfassade vollendet (zu den von J.-Fr. Blondel, *Architecture française*, Bd.2, 1752, S.5 als "Vigilance" und "Science" bezeichneten Figuren Etienne Le Hongres siehe zuletzt Hoog-Virault 1960, S.71-73). Jedoch fehlten noch die Statuen, welche die Attika der Kapelle an der Seine-Front krönen sollten. Auf dem ersten Entwurf, der am 13. August 1662 paraphiert wurde (Gutton 1963, Abb.20: Paris, AN, M 176-4), waren acht stehende Figuren vorgesehen (hierauf könnte sich die Nennung von "huict figures ... de pierre dure de Vernon" beziehen, die in einem Kostenvoranschlag vom 26. Juni 1662 auf mindestens 16.000 livres geschätzt wurden: AN, H³ 2845, pièce 11. Siehe auch AN, H³ 2845, pièce 22: in dem auf den 21. Januar 1663 datierten Dokument werden die acht Figuren auf 8000 l. veranschlagt). Auch auf der Fassadenzeichnung des zweiten Projektes (Gutton 1963, Abb.23: Paris, AN, M 176-24), das nach Hautecoeur 1965, S.27 in das Jahr 1664 zu datieren ist, sind stehende Figuren zu erkennen: jeweils sechs Statuen befinden sich zu beiden Seiten einer erhöhten Mittelfigur; so stellen die Gestalten wohl Christus mit den zwölf Aposteln dar (dagegen finden sich hier nicht im Innern die Aposteltondi: siehe Gutton 1963, Abb.24/25). Für das dritte Planungsstadium ist kein Aufriß der Fassade erhalten; doch wird sich hier vermutlich der Wechsel zu den insgesamt sechs Paaren sitzender Figuren vollzogen haben, welche die acht Kirchenväter und die vier Evangelisten repräsentieren.

In der Versammlung vom 2. Januar 1673 sagte d'Orbay, es seien von sechs Bildhauern der Akademie sechs Modelle der Gruppen angefertigt worden, über die jetzt eine Entscheidung zu treffen sei; für die Skulpturen, deren Gesamtpreis höchstens 9000 l. betragen werde, habe man keine Werkverträge abgeschlossen (Institut, Ms.368, fol.2^{V/3R}). Am 3. September 1673 wurden die Kosten nochmals auf 9000 l. veranschlagt (Institut, Ms.368, fol.22^R). Jedoch kamen die sechs Gruppen erst am 2. September

1675 erneut zur Sprache: die Modelle müßten noch gefertigt werden (Lemonnier 1921, S.24). Somit wird es sich im Fall der 1673 genannten Modelle nur um Bozzetti gehandelt haben. Nach einer weiteren Erwähnung im Januar 1676 (Lemonnier 1921, S.24) wurde in der Versammlung vom 15. April 1676 dargelegt, daß "mond. Seigneur" - wohl Jean-Baptiste Colbert - die Modelle gesehen habe (Institut, Ms.368, fol.191^v); die Bildhauer seien dazu verpflichtet, die Skulpturen bis zum 15. Oktober des Jahres aufzustellen. Absichtlich habe man keinen Preis vereinbart, um die Künstler zu guten Leistungen anzuhalten; höchstens würden nur 7000 - 8000 l. benötigt. Erstmals begegnen hier auch die Namen der Bildhauer: Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Jacques Houzeau, Noël Jouvenet, Benoît Massou und Pierre Granier. Die Liste stimmt mit jenen Namen überein, die sich auf einer Grundrißzeichnung der Kapelle finden (Laprade 1960, Abb.X,3 und Gutton 1963, Abb.34: Paris, AN, M 176-45). Dort sind die Namen der sechs Bildhauer neben dem jeweils vorgesehenen Aufstellungsort der Gruppen eingetragen, die für die Hauptfassade der Kapelle gefertigt werden sollen. Den sechs aufgeführten Namen ging eine abweichende erste Fassung voraus, die dünn mit Blei eingetragen ist (Reihenfolge der Namen von Osten nach Westen in der ersten Fassung: Legendre, Houzeau, Desjardins, Le Hongre, Magnier oder Maziere (?), der sechste Name ist nicht zu lesen; in der zweiten Fassung: Houzeau, Jouvenet, Le Hongre, Desjardins, Granier, Massou). Da in der früheren Redaktion noch Nicolas Legendre auftritt, der zwischen dem 4. Mai 1674 und dem 15. Juli 1674 starb (siehe AN, H³ 2824, fol.28^R und fol.29^R: bei der ersten Zahlung lebte er noch, bei der zweiten Zahlung nahm die Witwe das Geld in Empfang), muß die ursprüngliche Fassung vor dem Sommer 1674 festgehalten worden sein; vermutlich geht sie auf jenes Stadium vor Januar 1673 zurück, in dem die Bozzetti gefertigt wurden (s.o.).

Le Hongre und Desjardins erhielten bereits, am 20. Januar 1676 je 300 l. für den Ankauf der Blöcke (AN, H³ 2824, fol.32^R und 31^R); die übrigen Bildhauer empfangen die gleiche Summe erst am 20. April 1676 (Massou, Jouvenet und Granier: AN, H³ 2824, fol.34^R, 35^R und 36^R) bzw. am 30. April 1676 (Houzeau: AN, H³ 2824, fol.31^R). Am 25. Dezember 1676 erklärte d'Orbay, er habe die Bildhauer in den Ateliers aufgesucht; alle Terrakottamodelle seien vollendet, "plusieurs blocs de pierre de Trocy" bereits begonnen worden (Institut, Ms.368, fol.194^v/195^R). Auf die Bitte der Künstler hin erfolgte eine weitere Zahlung: fünf Bildhauer sollten je 200 l. erhalten (Granier wird hier nicht genannt, da er bereits am 11. November 1676 200 l. empfangen hatte [AN, H³ 2824, fol.36^R], während den anderen Künstlern die Summe am 31. Dezember 1676 bzw. am 18. Januar 1677 ausgezahlt wurde: AN, H³ 2824, fol.31^R-35^R). In der Versammlung vom 29. März 1677 berichtete d'Orbay, seiner Feststellung nach könnten einige Gruppen bereits versetzt werden; auch Jean-Baptiste Colbert sei mit der Arbeit der Künstler zufrieden (Institut, Ms.368, fol.204^R-205^R). D'Orbay schlug vor, jedem Bildhauer 300 l. auszuhändigen, da sie dringend Geld benötigten: ihre Arbeiter drohten sie zu verlassen, falls sie keinen Lohn erhielten. So zahlte Mariage am 9./10. April 1677 je 300 l. aus

(AN, H³ 2824, fol.31^R-36^R). Auf einer Kommissionssitzung vom 1. Juni 1677 berichtete d'Orbay, daß die Bildhauer eine weitere Zahlung verlangten. Alle Gruppen könnten unverzüglich fertiggestellt werden (Institut Ms.368, fol.205^R); demgemäß erfolgte am 2.-5. Juni 1677 eine Zahlung von jeweils 200 l. (AN, H³ 2824, fol.31^R-36^R). Das Vollendungs- und Aufstellungsdatum 1677 stimmt mit den Angaben von Le Maire 1685, Bd.2, S.557 wie J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.5 und anderen Autoren überein. - Die abschließende Zahlung wurde erst am 9./10.Februar 1679 vorgenommen; Le Hongre und Desjardins erhielten ein höheres Gesamthonorar als die übrigen vier Bildhauer: statt 1700 l. empfangen Le Hongre 1850 l. und Desjardins 1800 l. (AN, H³ 2824, fol.31^R-36^R). Diese Abstufung entspricht wohl der damaligen Wertschätzung der sechs Künstler.

Es ist nicht bekannt, wann die Attika-Figuren entfernt wurden. Vermutlich geschah das erst in der Revolution, da noch der Fassadenaufriß von Landon aus dem späten 18. Jahrhundert (Hautecoeur 1965, Abb.53) die Gruppen zeigt. Auf Darstellungen aus der Revolutionszeit finden sich dagegen die Statuen nicht mehr (siehe eine Federzeichnung im Pariser Musée Carnavalet: Vinck/Vuaflart 1928, Abb.54). Verschiedene Stiche und Zeichnungen überliefern ein recht präzises Bild der Gruppen (siehe außer dem genannten Blatt von Landon auch die Zeichnung Nr.91o des Fonds Robert de Cotte in Paris, BN, Est., Va 261 wie den Stich von Blondel nach Chevotet bei J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, Buch III, Nr.I, Taf.4 = Taf.156). Desjardins' Gruppe der Hll. Johannes und Lukas erkennt man unmittelbar rechts des Giebels; das Gegenstück auf der linken Seite bilden die Hll. Markus und Matthäus von Etienne Le Hongre.

Bis zum 19. Jahrhundert geben die Guiden keine präzise Aufteilung der von den einzelnen Künstlern geleisteten Arbeiten. Stets wird nur Desjardins als einziger Bildhauer genannt; so gilt er oft auch als Urheber des gesamten Skulpturenschmucks, zumal aller sechs Fassadengruppen (u.a. J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.5; Hébert 1766, Bd.1, S.161; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, 1757, S.409). Allein Le Maire 1685, Bd.2, S.557-60, der früheste aller Autoren, bezeichnet exakt Desjardins' Anteil. Die Veröffentlichung der von Guillet de Saint-Georges verfaßten Künstlerbiographie durch Dussieux 1854 erbringt zahlreiche Präzisierungen; doch wird die Publikation z.B. in dem Inventaire général des richesses d'art de la France von 1879 nicht berücksichtigt; hingegen ziehen dessen Autoren erstmals - freilich in unzuverlässiger Weise - das Ausgabebuch des Simon Mariage hinzu (eine erste Zusammenstellung der in den Archives Nationales befindlichen Quellen gab Franklin 1862, S.185-89). Namentlich die Irrtümer der ikonographischen Benennungen finden noch in Lamis Dictionnaire von 1906 Eingang. Erst Lemonnier berücksichtigte 1921 das gesamte Archiv- und Bildmaterial (einen ersten Auszug hatte er 1915 gegeben); seither hat es keine nennenswerte Erweiterung gefunden.

Lit.: Le Maire 1685, Bd.2, S.557-60; Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.393-95; Guillet de Saint-Georges in Dussieux 1854, Bd.1, S.413 (Niclas Legendre) und 366-68 (Etienne Le Hongre); Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.263/64; Brice 1752, Bd.4, S.115. 16; J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.5

und 7; Hébert 1766, Bd.1, S.161; Expilly Bd.5, 1768, S.462; Dézallier d'Argenville, Voyage Pittoresque de Paris, 1757, S.409/10; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105; Thiery 1787, Bd.2, S.483/84; Legrand/Landon 1808, Bd.1, Teil 1, S.107; Immerzeel 1842/43, S.69; Baert, Ausg.1848, S.85; Alfred Franklin: Les origines du palais de l'Institut. Recherches historiques sur le Collège des Quatre-Nations ... Paris 1862, S.58; Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, Monuments civils, Bd.1, Paris 1879, S.5/6 (Jules-Joseph Guiffrey und A. Louvrier de Lajolais); Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.150; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Henry Lemonnier: Notes sur la construction du Collège Mazarin. In: Journal des Savants Januar-Februar 1915, S.1-24; Lemonnier 1921, bes.S.21-30; Carl de Vinck und Albert Vuaflart: La Place de l'Institut, sa galerie marchande des Quatre-Nations et ses étalages d'estampes 1660-1880. Paris 1928, S.172 und 251; Jean Tremblot: L'Ombre du Cardinal Mazarin au Collège ... In: Société d'Iconographie parisienne N.F.1932, S.45-49; Hoog-Virault 1960, S.71-73; Gutton 1963, S.3-5; Louis Hautecoeur: Du Louvre à la Coupole. In: GBA 6.F.61, 1963/I, S.165-78; S.S.173-176, Abb.3; Boinet Bd.3, 1964, S.85, 89, 92, 93; Louis Hautecoeur: La chapelle du Collège des Quatre-Nations, 1662, le Tricentenaire d'un bâtiment, 1962, la Coupole de l'Institut de France (hrsg. von André François-Poncet, François-Albert Buisson u.a.). Paris 1962, S.19-30; Blumer 1965, Sp.1409; Pierre Gaxotte, Yvan Christ u.a.: Le Faubourg Saint-Germain. Paris 1966, Abb.S.50/51; Seelig, Desjardins, 1972, S.164; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.243/44, Nr.13/14 und S.248, Nr.23.

XXII

Junco

1672. - Freifigur. Stein ("pierre de St-Leu"). H. ca. 2,60 m. - Ehemals Versailles, Schloß, "Aile du Gouvernement" (seit 1771 verschollen).

Die königlichen Baurechnungen verzeichnen im Jahre 1672 eine Zahlung von 400 l. "à Desjardins, pour une figure de Junon pour les grands balcons" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.618). Auch Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395 und Piganiol de la Force, Nouvelle description, 1707, S.11 erwähnen Desjardins' Statue der Juno; gemeinsam mit Houzeaus Iris und Rogers Zephir repräsentiert sie das Element der Luft. Die anderen neun Statuen, die sich auf den Balusterbrüstungen an den Stirnseiten der nach Louis Le Vaus Projekt errichteten Schloßflügel erhoben, vertraten die übrigen drei Elemente (siehe u. a. Hoog-Virault 1960, S.154/55). Die 1674 von Israel Silvestre radierte Ansicht der Stadtseite des Schlosses (Souchal 1972, Abb.1) zeigt die zwölf Figuren; doch ist die Wiedergabe zu klein, als daß sich Einzelheiten erkennen ließen. Jules Hardouin-Mansart übernahm die Statuen bei dem 1680 durchgeführten Umbau der Flügel. 1771 wurde die "Aile du Gouvernement"

abgerissen, um dem Neubau Gabriels zu weichen; dabei fielen die Skulpturen der Zerstörung zum Opfer. Die Figuren des linken Flügels verschwanden dagegen erst 1814 bei dem Abbruch des Pavillons.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd. 1, S. 395; Piganiol de la Force, Nouvelle description, 1707, S. 11; Immerzeel 1842/43, S. 69; Baert Ausg. 1848, S. 85; Guiffrey, Comptes, Bd. 1, 1881, Sp. 618; Marchal 1895, S. 465; Nolnac 1901, S. 97; Lami 1906, S. 150; Th-B Bd. 4, 1910, S. 215; Francastel 1930, S. 150-52; Blumer 1965, Sp. 1409; Souchal 1972, S. 69; Bénézit 1976, Bd. 3, S. 523; Souchal 1977, S. 246, Nr. 18.

XXIII

Ein Genius am Katafalk des Kanzlers Pierre Séguier

1672. - Vergängliches Material. - Ehemals Paris, Eglise de l'Oratoire.

Nachdem der Kanzler Pierre Séguier, der das Amt des Protektors der "Académie royale de peinture et de sculpture" innehatte, am 28. Januar 1672 verstorben war, faßte die Akademie am 30. Januar des Jahres den Entschluß, aus eigenen Mitteln ein Castrum Doloris zu errichten. Am 12. März 1672 erhielten die Maler und Bildhauer die von Le Brun gefertigten Entwürfe, die sie möglichst rasch zu realisieren hatten. Die Zeremonie selbst fand am 5. Mai 1672 in der Pariser Kirche der Oratorianer statt (siehe ausführlich Tesseydre 1965, S. 180-82; vgl. ferner Jouin 1889, S. 632/33 und Victor-Lucien Tapié: Baroque et Classicisme. Ausg. Paris 1972, S. 264/65).

Verschiedene Beschreibungen des Aufbaues haben sich erhalten: siehe die Berichte von Baudouin Yvart (Montaignon, Procès-verbaux, Bd. 1, 1875, S. 391-98), André Félibien (Entretiens, Teil 9, Ausg. Trevoux 1725, Bd. 4, S. 272-304) und Claude Nivelon (Paris, BN, Mss., Ms. fr. 12987, S. 244/45). Der Stich Sébastien Le Clerc überliefert sehr genau die Erscheinung des Katafalks (Pierre Marcel: Charles Le Brun. Paris o.J. [1909], Abb. nach S. 72).

Nach Auskunft der Sitzungsberichte fertigte Desjardins "une figure d'Ange, ou Génie" (Montaignon, Procès-verbaux, Bd. 1, 1875, S. 397). Hier handelt es sich um einen der vier Genien, welche die Tücher des bekrönenden Baldachins zurückschlagen; die übrigen drei Gestalten wurden von Le Hongre, Massou und Houzeau gearbeitet. Nach Claude Nivelon stellen die vier Figuren "les Génies de l'éloquence, la poésie, la peinture et sculpture" dar (Paris, BN, Mss., Ms. fr. 12987, S. 244; so auch A. Félibien, Entretiens, Teil 9, Ausg. Trevoux 1725, Bd. 4, S. 274).

Lit.: Montaignon, Procès-verbaux, Bd. 1, 1875, S. 397; Lami 1906, S. 150; Hoog-Virault 1960, S. 74; Souchal 1977, S. 246, Nr. 17.

XXIV

Dekorative Skulpturen

1673. - Gips und andere Materialien. - Ehemals Versailles, Hôtel de Monsieur, 2 place Gambetta (zerstört).

Die von Desjardins ausgeführten Skulpturen in dem von Philippe d'Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., am 6. Oktober 1672 erworbenen Hôtel, auf die erstmals Souchal aufmerksam machte, sind verloren.

Lit.: Souchal 1977, S.360 (Anhang).

XXV-XXVI

XXV

Justitia

XXVI

Apollo und Daphne

(Vor) 1673. - Zwei Reliefs. Material und Maße unbekannt. - Verschollen.

Auf einer der ersten Ausstellungen der Königlichen Akademie (siehe Georg Friedrich Koch: Die Kunstausstellung. Berlin 1967, S.128-30) wurden im Palais-Royal 1673 u.a. gezeigt: "De M. des Jardins Professeur, deux bas-reliefs; l'un representant Apollon qui poursuit Daphné; et l'autre representant une Justice" (Montaignon 1852, S.6).

Die Epoche Ludwigs XIV. brachte verschiedene skulpturale Darstellungen des Apollo- und Daphne-Themas hervor, die alle den Flußgott Peneus aufweisen. Eine in mehreren Exemplaren erhaltene Bronzegruppe wird versuchsweise Antoine Coysevox zugeschrieben (Weihrauch 1967, S.413/14, Abb.497). In zwei unterschiedlichen Ausführungen - als durchbrochene Bronzeapplik und als Bronzeplakette - ist zudem eine Reliefkomposition überliefert (Kat. Watson 1956, S.31/32, Nr. F 61, Abb. Frontispiz und Ausst. Kat. French Bronze 1968, Nr.32, mit Abb.), die aber ebenfalls nicht für Desjardins in Anspruch genommen werden kann (vgl. für die Dreiergruppe mit dem Flußgott Peneus auch Charles Le Brun's Entwurf einer Brunnenanlage [Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.8185], der von Louis de Chastillon unter der Nr. 10 gestochen wurde). - Dézallier d'Argenville (Voyage pittoresque de Paris, 31757, S.282) schrieb eine nicht näher bezeichnete Skulptur von Apoll und Daphne, die sich in der Slg. Blondel de Gagny befand, Desjardins zu.

Das Relief der Justitia könnte mit dem 1671 ausgeführten Grabmal des Antoine d'Aubray (Kat.Nr.XVI) in Zusammenhang stehen.

Lit.: Anatole de Montaiglon: Le Livret de l'Exposition faite en 1673 dans la cour du Palais Royal. Paris 1852, S.6; Lami 1906, S.150; Lemonnier 1911, S.103, Anm.2; Teyssèdre 1965, S.203, Anm.4; Blumer 1965, Sp.1409; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.247, Nr.19/20.

XXVII

Der Fuchs und der Kranich. - Der Kranich und der Fuchs. -
Der Fuchs und die Trauben. - Die Katze, der Hahn und die Maus

1673/74. - Vier Brunnengruppen. Blei-Zink-Legierung, ziseliert und farbig gefaßt. - Ehemals Versailles, Park, Labyrinth de Verdure (wohl 1775 zerstört).

Nach André Le Nôtres Plan aus dem Jahr 1669 wurden 1672 die ersten Skulpturen des "Labyrinthe" ausgeführt; 1674/75 war der Bosquet vollendet. Das "Labyrinthe" besaß erst 36, dann insgesamt 39 Brunnen mit etwa 250 Bleifiguren, welche die Fabeln Äsops darstellten. 1775 wurde die Anlage zerstört. Nur 34 Skulpturen haben sich im Versailler Museum erhalten; doch befindet sich unter ihnen keine der Arbeiten Desjardins' (frdl. Auskunft von Mme Simone Hoog-Virault).

Desjardins' Anteil an dem "Labyrinthe" ist durch einen Grundrißplan gesichert (Stockholm, Nationalmuseum THC 8), der wohl Ende 1673 entstand (siehe Wilhelm 1936, S.52, Abb. nach S.44); dort sind die Namen der jeweiligen Künstler neben die einzelnen Fontänen geschrieben. Desjardins erhielt zwischen 5. Januar 1673 und 2. Juni 1674 für die vier Brunnen insgesamt 3650 livres (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.618, 696 und 762). Die Fontänen sind in dem 1677 erschienenen Stichwerk Sébastien Le Clercs über das Versailler "Labyrinthe" illustriert; knappe Beschreibungen der Brunnen gibt Piganiol de la Force, Nouvelle description, ²1707, S.268 (Fabel XIII: der Fuchs und der Kranich), S.269 (Fabel XIV: Der Kranich und der Fuchs), S.283 (Fabel XXVIII: Der Fuchs und die Trauben), S.287 (Fabel XXXII: Die Katze, der Hahn und die Maus).

Lit.: Piganiol de la Force, Nouvelle description, ²1707, S.268/69, 283 und 287; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, ³1768, S.114 und 118/19; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, S.696; Lami 1906, S.150; Jacques Wilhelm: Le Labyrinthe de Versailles. In: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 38, 1936, S.44-63; ders.: Le Labyrinthe de Versailles. In: Médecine de France 83, 1957, S.25-32; Hoog-Virault 1960, S.156 ff.; Marie Bd.1/1, 1968, S.128/29 und 134/35; Souchal 1977, S.247, Nr.21.

XXVII/1-4

Ansichten der Brunnengruppen des "Labyrinthe"

Sébastien Le Clerc 1677. - Radierungen. - In: Labyrinthe de Versailles. Paris 1677. Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Ve 97 in-8^o.

XXVII/1

Der Fuchs und der Kranich

15,7 x 9,3 cm. - Labyrinthe 1677, S.27, Nr.13.

XXVII/2

Der Kranich und der Fuchs

15,2 x 9,1 cm. - Labyrinthe 1677, S.29, Nr.14.

XXVII/3

Der Fuchs und die Trauben

15,6 x 9,4 cm. - Labyrinthe 1677, S.57, Nr.28.

XXVII/4

Die Katze, der Hahn und die Maus

15,6 x 9,1 cm. - Labyrinthe 1677, S.65, Nr.32.

XXVIII

Putto, mit den Attributen des Mars, auf einem Löwen sitzend, der einen Wolf schlägt ("le Génie de la Valeur")

1673/74. - Freiplastische Gruppe. Blei, vergoldet. Höhe des Putto ca. 1 m. - Ehemals Versailles, Théâtre d'Eau (verschollen).

1671 wurde das "Théâtre d'Eau" zunächst ohne Skulpturenschmuck angelegt. Wohl 1672 faßte man den Entschluß, den Bosquet mit Puttengruppen zu versehen; die entsprechenden Mittel wurden 1672/73 bereitgestellt (Seymour 1942). Gegen 1674 waren die Bildwerke, deren Entwürfe Charles Le Brun lieferte, vermutlich fertiggestellt (Seymour 1942); Desjardins erhielt am 22. April 1674 650 l. "à compte des ornemens du Théâtre" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.762). 1745 wurden die Bleigruppen eingehend restauriert (Paris, AN, O¹ 1790, pièce non numérotée: "Mémoire

des ouvrages que le S. Pajou a faits par ordre de M. L'Ecuyer pendant l'année 1745"; dort werden ausführlich die Arbeiten an Desjardins' Gruppe beschrieben). Um 1750 fiel das "Théâtre d'Eau" der Zerstörung zum Opfer. Erhalten sind zwei Skulpturen von Legros und Tubi, die sich heute in der National Gallery zu Washington befinden (Seymour 1942, Abb.2 und 5), sowie eine Gruppe von Marsy, die dem Versailler Museum gehört; sie war früher am Eingang des Bosquets aufgestellt.

In der ursprünglichen Anordnung, die u.a. durch den 1689 datierten Stich von L. Simonneau d.J. nach einem Gemälde Jean Cotelles überliefert ist (Paris, BN, Est., Aa 7, fol.34), befinden sich am Ende dreier langer Kaskaden, die radial auf einen halbkreisförmigen Platz zulaufen, drei Brunnen, deren Putten Jupiter, Pluto und Mars repräsentieren. Während Jupiter und Pluto "le Génie de la Puissance Royale" und "le Génie des Richesses" vertreten, steht Desjardins' Putto des Mars für "le Génie de la Valeur" (vgl. auch die auf S. zitierte Rede von Guillet de Saint-Georges, in der Mars als "hiéroglyphe de la valeur" bezeichnet wird [Dussieux 1854, Bd.1, S.236]; siehe ferner Langner 1970/71, S.9/10 zur Verbindung Mars-"valeur" und zur Bedeutung des Begriffs in Bezug auf Ludwig XIV.); Guillet de Saint-Georges spricht in seiner Desjardins-Biographie weniger genau von "un enfant assis sur un lion, représentant la Force" (Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395; Piganiol de la Force, Nouvelle description, ²1707, S.327/28; Immerzeel 1842/43, S.69; Baert, Ausg.1848, S.85; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.762; Marchal 1895, S.465; Pierre de Nolhac: Les Bosquets de Versailles. II: Quelques bosquets détruits. Le Marais, le Théâtre d'Eau, la Montagne d'Eau. In: GBA 42 - 3.F. 23, 1900/I, S.39-54; Nolhac 1901, S.136 (weitgehend dem Aufsatz von 1900 entsprechend); Lami 1906, S.150; Th-B 4, 1910, S.215; Francastel 1930, S.171; Seymour 1942, S.48; Blumer 1965, Sp.1409; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.247, Nr.22.

XXVIII/1

Ansicht

Jean Le Pautre 1676. - Radierung. 41,6 x 28,5 cm. Signiert "le Potre del. et sc. 1676". Erläuternde Inschrift in Lateinisch und Französisch. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Aa6, fol.37.

Die Kupferplatte des Stiches befindet sich in der Chalcographie des Louvre (Musée national du Louvre. Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie. Paris 1881, S.107, Nr.1674). Eine Rötzelzeichnung, die mit dem Stich weitgehend übereinstimmt, ihn jedoch leicht vereinfacht, gehört dem Stockholmer Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, CC 2733 (36,8 x 28,2 cm).

Seymour 1942, Abb.10

XXIX

Vier Masken

1674. - Stein. - (Ehemals) Versailles, Schloß, Erdgeschoß der Gartenfassade.

Desjardins erhielt am 23. Dezember 1674 12o l. für die Fertigung von vier Masken. Die Zahlung bezieht sich auf die Köpfe an den Schlußsteinen der Erdgeschoßarkaden an der nördlichen Gartenfassade des Schlosses; gewiß war Desjardins an den Masken auf der Nordseite beteiligt. die 17 Masken dieses Fassadenabschnittes zählen nur noch teilweise zum ursprünglichen Bestand und sind auch stark verwittert (Brière, Château, 1911, Bd.1, S.5); eine stilistische Zuschreibung ist daher heute nicht mehr möglich (zur Frage der Masken siehe auch Hoog-Virault 1960, S.167, Nr.52 sowie Chaleix 1967, S.100/o1).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.762; Nolhac 1901, S.222; Lami 1906, S.150; Brière, Château, 1911, Bd.1, S.4; Chaleix 1967, S.100; Souchal 1977, S.248, Nr.24.

XXX

Skulpturale Dekorationen

1674. - Ehemals Versailles, Schloß, Gesandtentreppe (1752 zerstört).

1674 erhielt Desjardins zusammen mit anderen Künstlern 300 l. für die Arbeiten an dem "grand escalier". Die Zahlungen beziehen sich auf die bildhauerische Ausschmückung des Gesimses der Gesandtentreppe, die nach Le Bruns Plänen 1672 begonnen und 1679 vollendet wurde; die Dekorationsarbeiten setzten 1674 ein (Nolhac 1901, S.111/12).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.762; Nolhac 1901, S.112; Souchal 1977, S.248, Nr.25.

XXXI

Diana

ca.1674-1681. - Freifigur. Marmor. Verwitterte Oberfläche, Pfeil in der rechten Hand der Diana abgebrochen. Verschiedene Bruchstellen und Ergänzungen an den Fingerspitzen; Schweif des Hundes z.T. ersetzt. Starker Bruch am linken Oberarm. Bogen in Holz gefertigt. H.ca.2,20 m. - Versailles, Schloßpark, Parterre d'Eau.

Die Statue zählt zu den vierundzwanzig Figuren der "Grande Commande", die Jean-Baptiste Colbert 1674 für das neue

"Parterre d'Eau" des Versailler Parks in Auftrag gab (siehe Nolhac 1901, S.151/52 und Francastel 1930, S.103-141). Sogleich wurden am zunächst vorgesehenen Aufstellungsort - zur Prüfung des Effekts - Gipse plazierte, die freilich nicht mit exakten Modellen identisch sein müssen (Nolhac 1901, S.151/52 und Brière, Parc, 1911, S.21/22). Desjardins vollendete die Skulptur vermutlich gegen 1680/81: im Inventar von 1707 (Paris, AN, 01 1976A, S.286/87) wird die Figur 1680 datiert, während der größere Teil der Skulpturen des Parterre d'Eau dort in das Jahr 1681 gesetzt ist; Edelincks Stich der Diana trägt die Jahreszahl 1681. So war die Statue offensichtlich fertiggestellt, als Ludwig XIV. sie im Dezember 1681 im Hôtel de Saint-Chaumont begutachtete (Mercure galant, Dezember 1681, S.269/70: "Le Roy ... considéra quelque temps une Diane de Marbre que M^r Desjardins a faite pour Versailles"; vgl. auch S.445. Meist gelangten die Skulpturen der "Grande Commande" 1682/1683 zur Aufstellung (Brière, Parc, 1911, S.22). Die königlichen Bau-rechnungen sprechen 1684 von der "figure de Diane qu'il a livré et qui est posée au Parterre d'eau" (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.442). Bis heute verblieb die Figur an dem ursprünglichen Standort, dem "Cabinet de Diane" (siehe Kat.Nr. XXXI/5). Nach Auskunft der "Comptes des Bâtiments du Roi" erhielt Desjardins von 1675-1684 für die Statue der Diana Zahlungen in Höhe von 3000 l.; 1695 wurden den Erben nochmals 700 l. für die Figuren der Diana und der Artemisia angewiesen. Als Gesamtbetrag der Zahlungen beider Statuen geben die Rechnungen 1695 10 500 l. an; da für die Artemisia wohl 5000 l. bezahlt wurden (siehe Kat.Nr.LVI), mußten Martin Desjardins und seine Erben für die Diana insgesamt 5500 l. erhalten haben. Dem entspricht die Schätzung vom 15.August 1692, welche die Diana auf 5.500 l. veranschlagt (Oudinot 1937, S.245). Dagegen wurden die meisten Bildhauer für ihre Statuen der "Grande Commande" mit nur 4500 l. honoriert. Einige Künstler - wie de Buyster und Guérin - erhielten 5000 l. (Nolhac 1901, S.151). Allein für Desjardins' Diana wie für Girardons Winter und Le Hongres Luft wurden 5500 l. bezahlt (Oudinot 1937, S.232). Mit dieser Rangordnung stimmt etwa der Bericht des Mercure galant (August 1684, S.322/23) überein, der folgende Figuren der Grande Commande hervorhebt: "L'Hyver de M. Girardon, la Diane de M. Desjardins, la Vénus de feu M. de Marsy, l'Air de M. Lehongre, et le Satyre de M. Buister" (Jouin 1889, S.257, Anm.1).

Im Rahmen des Programms der 24 Figuren repräsentiert Diana den Abend (siehe Baudoin Teil 2, 1643, S.177, Abb.S.176). Das Kompositionsschema der Entwurfszeichnung (Kat.Nr.XXXI/1) verwendete Le Brun auch für eine von Louis de Chastillon gestochene Zeichnung des "Pavillon de Diane" in Marly wie für den Entwurf einer Vigilantia (Kat. Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.6010). Desjardins hält sich nicht an Le Bruns Skizze, welche die Figur verhältnismäßig statisch auffaßt; vielmehr betont er konsequent das vorwärtsdrängende Element. Daher nimmt die Figur unter den klassizistisch anmutenden Skulpturen der "Grande Commande" eine Sonderstellung ein. Zudem gibt Desjardins dem Bildwerk mehrere Ansichten: seine Diana ist wohl die einzige der Figuren der Grande Commande, die nicht überwiegend auf die Vorderansicht festgelegt ist. Edelinck (Kat.Nr.XXXI/2) zeigt die Figur in der

rechten Schrägansicht (so wie sie vom Parterre d'Eau aus wahrgenommen wird): unter diesem Blickwinkel besitzt die Komposition die größte Ausgewogenheit. Der erhobene linke Arm und der stark abflatternde Mantelzipfel finden in dem zurückgenommenen rechten Arm ein gewisses Gegengewicht; zugleich dominiert die durch das rechte Bein und den Hals markierte Senkrechte. Im weiteren Herumschreiten nach rechts - wie es durch die spiralförmige Führung der Draperie suggeriert wird - intensiviert sich das dynamische Moment. Die linke Schrägansicht läßt eine ungewöhnlich kühne Zuspitzung der Komposition erkennen, in deren durch Schrägen bestimmte Linienführung auch der Bogen und der Hund einbezogen sind.

Namentlich die französische Literatur sieht Desjardins' Diana in unmittelbarem Zusammenhang mit der antiken "Diana von Versailles", deren Original Leochares zugeschrieben wird (Lippold 1950, S.270, Taf.98,2). Francastel 1930, S.113 spricht gar von der "première copie d'antique qui ait orné Versailles". Doch beschränkt sich die Übereinstimmung auf den Typus: Diana ist als rasch dahineilende Jagdgöttin dargestellt. In motivischer Hinsicht ist eher eine (im Kern) antike Marmorfigur hinzuzuziehen, die sich früher in Versailles befand (Thomassin 1694, Nr.18 und Montfaucon Suppl. Bd.1, 1757, Taf.XLIII,i; wohl beschrieben im Masson-Inventar von 1722: AN, 0¹, 1969^A, S.303; trotz leichter Unterschiede, die zu Lasten des Zeichners gehen könnten, eventuell identisch mit einer in Paris, BN, Est., Fb 26, Fonds Robert de Cotte Nr.1969 gezeichneten Figur): die im Laufen erfaßte Gestalt, die von einem Hund begleitet wird, hält in der erhobenen Hand den Bogen, in der gesenkten den Pfeil; das Haupt ist mit einem Diadem geschmückt (nach Auskunft des genannten Inventars sind Glieder und Attribute nicht antik).

Inventare: Paris, AN, 0¹ 1976^A, S.286/287 (Inventar von 1707); 0¹ 1968, pièce 5 (gleicher Text wie im Inventar v. 1707); 0¹ 1969^A, S.83 (Inventar von Masson 1722); 0¹ 1977^B, fol.63V/64R; 0¹ 1976^B, S.104; 0¹ 1969^B, S.101 (die drei Inventare entsprechen weitgehend dem Text von Masson 1722); 0¹ 1790, dossier 2 (Restaurierungsbericht vom 16. September 1750).

Lit.: Mercure galant, Dezember 1681, S.269/70; Mercure galant, August 1684, S.322/23 (zitiert von Jouin 1889, S.257, Anm.1); Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395; Le Comte Ausg. Brüssel 1702, Bd.3, S.111; Piganiol de la Force, Nouvelle description, 2¹⁷⁰⁷, S.204; Lambert Bd.3, 1751, S.306; Lacombe 1755, S.218; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Hébert 1766, Bd.2, S.130; Fontenai 1776, Bd.1, S.485; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, 2¹⁷⁶², S.116 und 41779, S.124; A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105; Baert, Ausg.1848, S.85; Kat. Soulié, Teil 3, 2¹⁸⁸¹, S.502; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.831, 902, 964, 1048, 1158; Bd.2, 1887, Sp.442; Bd.3, 1891, Sp.1086 und 1133; Jouin 1889, S.257, Anm.1 u.S.610; Marchal 1895, S.465; Nolhac 1901, S.151/52 und 234; ders. 1906, S.45, Abb.S.40 und 45; Lami 1906, S.151; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Brière, Parc, 1911, S.22, Taf.XXXIII; Rousseau 1911, S.132/33, Abb.26;

Lemonnier 1911, S.312; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724, Abb.487; Josephson, Desjardins, 1928, S.171; Francastel 1930, S.113/14, Taf.XI, Abb.24; Vitry 1934, S.65; Oudinot 1937, S.232 und 245; Benoist 1945, S.153, Abb.LXV; Réau 1946, S.289; Pradel 1949, S.60; François Gebelin: Versailles. Paris 1965, S.101, Abb.S.90; Blumer 1965, Sp.1409; Teyssèdre 1967, S.201, Abb.116; Marie Bd.1/1, 1968, S.148; Scheuerle 1969, S.103; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.378, unter Nr.344 (Christian Theuerkauff); Seelig, Desjardins, 1972, S.165; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.249/50 und 360, Nr.30.

XXXI/1

Entwurf für die Skulpturen der "quatre parties du jour" der "Grande Commende"

Charles Le Brun, vor 1674. - Zeichnung. Schwarze Kreide, grau laviert. Beischriften in Tinte. 22,0 x 48,0 cm. - Versailles, Musée National de Versailles et des Trianons, M.V.7910 (Dauerleihgabe des Musée du Louvre, Cabinet des Dessins).

Lit.: Jouin 1889, S.610; Nolhac 1901, Abb.S.9; Nolhac 1906, Abb.S.44; Kat.Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.5955.

Ausst.: Grupello 1971, S.377/78, Nr.344, Taf.227, mit Lit. (Christian Theuerkauff)

Wiedergaben

XXXI/2

Ansicht der Diana schräg von rechts

Gerhard Edelinck 1681. - Kupferstich. 45,6 x 31,1 cm. Signiert auf der Standplatte: "G.Edelinck sculps.1681". Erläuternde Inschriften in Lateinisch und Französisch. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Aa 7, fol.2.

Die Kupferplatte hat sich in der Chalcographie des Louvre erhalten (Musée national du Louvre. Catalogue des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie. Paris 1881, S.107, Nr.1672). Edelincks Darstellung der Diana wurde wiederum nachgestochen, so von L. Desplaces (Kat.Chalcographie 1881, S.107, Nr.1673).

Lit.: Kat. Weigert Bd.4, 1961, S.26, Nr.94.

XXXI/3

Seitenverkehrte Ansicht der Diana von vorne

Simon Thomassin 1694. - Radierung. 13,8 x 8,4 cm. -

In: Thomassin 1694, Taf.89

XXXI/4

Ansicht der Diana leicht von links

Claude Bertin. - Zeichnung. Feder, grau laviert. 46,4 x 31,1 cm. - Paris, BN, Est., Fb 25, fol.4o.

Zu den Zeichnungen Bertins nach den Statuen des Versailler Parks siehe Marie Bd.1/1, 1968, S.148 ff. sowie Kat. Berckenhagen 1970, S.197/98.

Lit.: Marie Bd.1/1, 1968, Taf.LXXVI.

XXXI/5

Ansicht der "Fontaine ou Cabinet de Diane"

Jean (?) Raymond nach Dominique Girard. - Radierung. 27,1 x 40,8 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 362, Bd.1. - Aus: Les plans, profils et élévations des ville et château de Versailles. Paris 1714-16.

XXXI/6

Vorderansicht der Diana von Martin Desjardins und der Ceres von Michel Anquier

Unbekannter Künstler. - Zeichnung. Blei und rote Kreide. 28,7 x 36,6 cm. - Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinett, Inv. Nr.1721, Cat.A. LXVII, 31.

Lit.: Christian Theuerkauff in Ausst.Kat. Grupello 1971, S.353, unter Nr.320.

XXXII

Zwei kandelaberhaltende Jünglingsfiguren als Vertreter der Monate

ca.1674-1676. - Blei und Zink, vergoldet. Lebensgroß. - Ehemals Versailles, Schloß, "Salon Octogone" des "Appartement des Bains" (vor Mitte des 18. Jahrhunderts entfernt, wohl 1772 eingeschmolzen).

Unter Desjardins' Arbeiten erwähnt Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg. 1854, Bd.1, S.395) "dans la salle des bains, deux figures de jeunes hommes, tenant des cornets d'abondance. Ils ont aussi été fondus de métal". Guillet bezieht sich hier auf die in Blei und Zink gefertigten, goldgefaßten Jünglingsfiguren im "Salon Octogone" des "Appartement des Bains" des Versailler Schlosses (siehe ausführlich Nolhac 1901, S.106-10 und Marie Bd.1/2, 1968, S.244/45). Die auf Le Bruns Entwurf zurückgehenden Gestalten der mit Füllhörnern versehenen Genien, welche Kandelaber halten, repräsentieren die zwölf Monate; über den Häuption befinden sich die entsprechenden Tierkreiszeichen (siehe die nicht mit den Bildhauernamen versehenen Stiche in J.-B. de Monicat: Versailles immortalisé. Paris 1729, Abb. bei S.66-89). Die Zuschreibung der zwölf Skulpturen ist strittig. Piganiol de la Force, Nouvelle description, 1707, S.19 gibt eine Liste der zwölf Figuren und ihrer jeweiligen Autoren; Desjardins wird dort aber nicht genannt. Ohnehin stimmen Piganiols Angaben nicht in allen Punkten mit den Äußerungen Guillet de Saint-Georges' und den Informationen der "Comptes des Bâtimens du Roi" überein (die bei Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.831 zwischen 12. April und 30. September 1675 angeführten Zahlungen in Höhe von 1200 l. "à compte d'u n e figure" beziehen sich wohl auf die Marmorskulptur der Diana, nicht aber auf den Salon Octogone). Die vor 1749 entfernten Figuren wurden wohl 1772 eingeschmolzen (Nolhac 1901, S.109).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd.1, S.395; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.831; Lami 1906, S.151; Marie Bd.1/2, 1968, S.245; Souchal 1977, S.249, Nr.27a.

XXXIII

Skulpturale Dekorationen

1676. - Ehemals Versailles, Schloß, "Salon Octogone" des "Appartement des Bains" (zerstört).

1676 empfing Desjardins 700 l. "pour les ornemens qu'il fait à la pièce octogone" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.902). Mit der Ausstattung des Raumes ist auch die wohl in Stuck gearbeitete Dekoration verschwunden, die Desjardins gemeinsam mit Etienne Le Hongre fertigte (Nolhac 1901, S.108 und Marie Bd.1/2, 1968, S.244); gleichzeitig erhielten Houzeau und ein Bildhauer namens Baptiste (d.h. Jean-Baptiste Tubi?) eine Zahlung von je 300 l. für dieselbe Bestimmung.

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.902; Nolhac 1901, S.108; Souchal 1977, S.249, Nr.27b.

XXXIV

Büste des Malers Pierre Mignard

Um 1675. - Weißer Marmor. Auf der Rückseite ist die Büste bis auf die halbrunde Mittelstütze ausgehöhlt; die Höhlung ist stark geglättet. Der Mantel zeigt an der linken Seite einen Riß; auf der rechten Seite ist er bestoßen. Bruchstelle an einer der oberen Locken. Insgesamt gut erhalten. Höhe ohne Sockel: 63 cm; Buntmarmorsockel: 16,0 x 21,2 x 21,2 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1248 (MR 2483). - Provenienz: Paris, Académie royale de peinture et de sculpture; Paris, Musée des Monuments français.

Erstmals wird die Büste, deren Entstehungszeit nicht urkundlich gesichert ist, in Pierre Mignards Testament vom 18. Mai 1689 erwähnt (Guiffrey 1874/75, S.30): Mignard vermacht das Bildnis seiner Tochter Catherine; dem Text läßt sich entnehmen, daß Desjardins die Büste dem Maler geschenkt hatte ("... le petit buste de marbre que luy a donné M. Dejardins"). Ein Nachtrag vom 30. April 1695 bestätigt, daß die - damals im Schlafzimmer Mignards stehende - Skulptur nach Mignards Tod an dessen Tochter fallen solle, "um in der besprochenen Weise verwendet zu werden" ("pour en faire l'usage qu'il s'est expliqué avec elle": Grouchy 1892, S.244). Ein weiteres Kodizill vom 5. Mai 1695 enthält Mignards ausdrücklicher Wunsch, daß die Büste sein Grabmal zu schmücken habe (Grouchy 1892, S.246).

Durch eine Entscheidung des Châtelet vom 20. Juli 1696 wurden Mignards Kinder dazu verpflichtet, auf eigene Kosten das Grabmonument des Vaters zu errichten. Daraufhin schloß Catherine Mignard, Comtesse de Feuquières, am 15. März 1697 mit Jean Dedieu den Vertrag für das in Saint-Roch zu errichtende Grabmal Pierre Mignards; u.a. heißt es in dem Kontrakt, Catherine Mignard werde die Büste ihres Vaters zur Verfügung stellen (Grouchy 1892, S.253-55). Doch aus unbekannten Gründen unterblieb die Ausführung des Vorhabens.

1726 schenkte Catherine Mignard der Akademie das Marmorbildnis ihres Vaters (Montaignon, Procès-verbaux, Bd.5, 1883, S.17/18: Sitzung vom 29. November 1726). Fortan wird die Büste in den Sammlungsbeschreibungen und -inventaren der "Académie royale de peinture et de sculpture" genannt (Inventar von 1775: siehe Fontaine 1910, S.164; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg. 1893, S.131; Inventar des Jahres II = 1793, Nr.209: siehe Fontaine 1910, S.164/65). Gemeinsam mit anderen Bildwerken der Akademie gelangte die Skulptur erst in die "Salles des Antiques" des Louvre, daraufhin während des Jahres IV in das Musée des Petits Augustins. 1816 überführte man die Büste in den Louvre; unter der Nr.2483 wurde sie mit dem Vermerk "présumé de Desjardins" inventarisiert. Clarac reproduzierte die Büste in einem Stich mit der Beschriftung: "N° 3623. Pierre Mignard par Desjardins". Im Katalog von 1855 aber wies Henry Barbet de Jouy die Skulptur fälschlich Coysevox zu. Die irrige Attribution wurde von der Literatur übernommen. Erst Louis Courajod gab 1884 das Original der Büste an Desjardins zurück (zur Geschichte der Büste und ihrer Zuschreibungen siehe Fontaine 1910, S.164/65 sowie ausführlich Huisman 1958, S.267-72).

Stilistisch ist die Skulptur in die Mitte der siebziger Jahre zu datieren (Keutner 1969, S.344 schlägt eine Entstehung zwischen 1675 und 1680 vor). Die deutlichsten Analogien in der Gewandbildung zeigt das 1675/76 gefertigte Relief der Einnahme von Besançon (Kat.Nr.XXXV) an der Pariser Porte St-Martin; die Draperie der in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre gearbeiteten Figur der Diana (Kat.Nr.XXXI) ist dagegen weniger linear aufgefaßt. Mignard erscheint hier wesentlich jünger als auf dem mit dem Jahr 1690 in Verbindung zu bringenden Altersbild des Louvre (siehe Anm.709 und 746).

Zum Vergleich ist auch die für Antoine Coysevox in Anspruch genommene Terrakotta-Büste der Leningrader Eremitage hinzuzuziehen (Zaretskaya/Kossarëva 1963, Abb.5), die als Porträt Pierre Mignards gilt (da keine ausführliche Publikation der Büste vorliegt, muß es offen bleiben, worauf sich die Identifizierung stützt; doch ist der Physiognomie nach - trotz einiger Abweichungen gegenüber den gesicherten Mignard-Bildnissen - die Bestimmung nicht gänzlich ausgeschlossen). Die Gegenüberstellung erweist den außerordentlich hohen Rang der Desjardins-Büste, die der Leningrader Terrakotta - deren zutreffende Identifizierung vorausgesetzt - wohl um mindestens ein Jahrzehnt vorausgeht. Das spätere Porträt verzichtet gleichfalls nicht auf den eigentümlich angespannten Ausdruck des Antlitzes, gibt jedoch insgesamt dem frontal fixierten Bildwerk einen ausgeglicheneren Aufbau in rhombisch geschlossenem Umriss. Desjardins hingegen läßt die linke Schrägansicht dominieren, in der das Gesicht nahezu en face erscheint; auch hier aber umgreift die Draperie (analog zur Skulptur der Diana: siehe S.422) mit gerundeten Linien in der Weise das Bruststück, daß sich ein kontinuierlicher Übergang zu der Vorder- und den übrigen Seitenansichten ergibt (hier ist daran zu erinnern, daß die Büste anfangs für keine feste Aufstellung im Grabmalzusammenhang vorgesehen war, sondern sich zunächst im Schlafgemach Mignards befand). Weit entschiedener als bei der Büste der Eremitage wird der heftigen Wendung des Hauptes der den Thorax überquerende Schrägzug der stärksten Gewandbahn entgegengesetzt. Die in kräftige Locken aufgelöste Perücke, die das aufblickende Antlitz umfängt, bildet einen gleichwertigen Bestandteil der Komposition. In Verbindung mit der pointierten Darstellung "en negligé" (siehe jetzt Diana de Marly: Undress in the Oeuvre of Lely. In: Burlington Magazine 120, 1978, S.749/50) gerät die Büste zum programmatisch anmutenden Künstlerbildnis (dessen Eigenart ist selbst noch in der späten Interpretation der 1757 von Louis-Claude Vassé geschaffenen Mignard-Büste treffend erfaßt, die Desjardins' Auffassung in ein moderneres Darstellungskonzept überführt: Ausst.Kat. Mignard et Girardon 1955, S.44, Nr.76). Man vergleiche dagegen Coysevox' nur wenig später entstandenes Porträt des Charles Le Brun (Souchal 1977, S.178, Nr.5a/b), das den Maler als den in der Gunst des Monarchen stehenden "courtisan" vorführt, wie schon das königliche Geschenk des edelsteinschmückten Medaillons auf der Brust erweist.

Desjardins' Skulptur bildet wohl das früheste Beispiel in der Reihe der im "Règne de Louis XIV" geschaffenen Künstlerbüsten spezifischen Charakters. In der scheinbaren Spontaneität des gleichsam ungeglätteten Ausdrucks wie auch in der großen Form

ist ihr zunächst nur Gaspard bzw. Jean Collignons Porträt des Jean-Baptiste Lulli, wohl aus den späten achtziger Jahren, zu vergleichen (Souchal 1977, S.111, Nr.12). Die im letzten Jahrzehnt des 17. und in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstandenen Bildnisbüsten Antoine Coysevox' (denen z.B. auch die 1692 datierte Büste des P. Renault von Jacques Rousseau zur Seite gestellt werden kann: Ausst.Kat. The Grand Gallery at the Metropolitan Museum of Art. An International Exhibition under the Auspices of CINOCA. New York, Metropolitan Museum of Arts 1974/75, Nr.173) bemühen sich - sofern sie nicht einer auf anspruchsvolle Repräsentation bedachten Konzeption den Vorzug geben - zunehmend um subtile Psychologisierung, die dem Antlitz auch kompositionell größeres Gewicht verleiht. Das den Typus der Künstlerbüste "en negligé" (Keutner 1969, S.29; zu Büsten an Künstlergrabmälern siehe jetzt auch Gesa Schütz-Rautenberg: Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Köln-Wien 1978 [= Dissertationen zur Kunstgeschichte Bd.6]) beispielhaft vorformende Mignard-Porträt Martin Desjardins', dem in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts nur Edward Pierces Büste des Sir Christopher Wren aus dem Jahr 1673 verglichen werden kann (Whinney 1964, S.46, Abb.32A; zuletzt Michael Vickers: Rupert of the Rhine. A new portrait by Dieussart and Bernini's Charles I. In: Apollo 107, März 1978, S.168/69, Abb.15), findet stilistisch-kompositorisch keine Entsprechung in der zeitgenössischen Bildhauerei Frankreichs.

Hingegen zeigen sich deutliche Übereinstimmungen mit flämischen Arbeiten. Namentlich die späten Büsten des Artus Quellinus d.Ä. (Joan Huydecoper 1654, Nicolaes Tulp um 1654-56 und Andries de Graeff 1661: siehe u.a. Gabriels 1930, S.252/53; Neurdenburg 1948, S.188 ff. und Ausst.Kat. Grupello 1971, S.298/99, Nr.242) weisen das Prinzip der Umhüllung des unteren Abschlusses des gewichtigen Bruststücks auf: dort greifen die Draperiezüge ebenfalls seitlich um den Thorax herum, so daß sich der Brustabschnitt nicht streng linear abzeichnet. Selbst die Faltenbildung der Mignard-Büste läßt gelegentlich an die Bildnisse des älteren Artus Quellinus denken. Die durch dynamische Elemente bestimmte Anlage der Büste des Pierre Mignard ist freilich nicht in den wenig straff komponierten Skulpturen niederländischer Provenienz vorgeprägt. Der Kontrast von Kopfbewegung und Gewandführung findet sich vielmehr schon bei einigen Büsten Alessandro Algardi (siehe vor allem die Darstellungen des Lelio Frangipane sowie des Urbano und des Mario Mellini; vgl. Antonia Nava Cellini: Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi. In: Paragone 15, H.177, 1964, S.29/30, Abb.21/22 und Antonio Muñoz: Alessandro Algardi ritrattista. In: Dedalo 1, 1920/21, S.303/04, Abb.S.303), die im Vergleich zu Berninis komplexer Invention (siehe Verf.: Das Bildnis in der Barockskulptur Norddeutschlands. In: Ausst.Kat. Barockplastik in Norddeutschland 1977, S.76) ein leichter faßliches Schema vertreten. Auch hier umzieht der Mantel den Thorax einschließlich der Schultern - wobei sich die Draperie gleichsam als Schale distinkt gegen den Körper absetzt und somit das Bruststück, im Gegensatz zur Skulptur des gebürtigen Niederländers Desjardins, die abstrakt anmutende Grundform bewahrt.

Als eigenstes Element der Mignard-Büste ist letztlich die ausdrucksstarke Kopfwendung und -hebung anzusehen, die hier - im

Unterschied zu Büsten des Cinquecento, z.B. jenen des Alessandro Vittoria - konsequent in die Gesamterscheinung, in die Anlage des Gewands und der Frisur einbezogen ist. Ähnliche Motive begegnen zuvor gelegentlich - außerhalb des engeren Bereichs der Porträtbüste - bei mythologischen (z.B. Edward Marshalls Apollo-Büste; siehe Fritz Saxl und Rudolf Wittkower: *British Art and the Mediterranean*. London 1948, Nr.43, Abb.6) und sakralen Darstellungen (z.B. Nicolas Cordiers Büsten der hll. Petrus und Paulus; siehe Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*. Bd.X '3, Mailand 1937, S.652, Abb.538/39) sowie bei retrospektiven bzw. idealisierten Bildnissen (zur sog. Niccolò da Uzzano-Büste und zu Michelangelos Brutus siehe u.a. Ursula Schlegel: Zu Donatello und Desiderio da Settignano. Beobachtungen zur physiognomischen Gestaltung im Quattrocento. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 9, 1967, S.154/55 und Margrit Lisner: Das Quattrocento und Michelangelo. In: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* [Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964]. Bd.2, Berlin 1967, S.85). Wohl nur wenig später als Desjardins schuf Giovanni Battista Foggini einige z.T. ebenfalls historisierende Porträtbüsten (Lankheit 1962, S.67/68, Abb.184/84 und 202 und jetzt Frank Büttner: Die ältesten Monumente für Galileo Galilei in Florenz. In: *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*. München 1976 [= Italienische Forschungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3.F. Bd.IX], S.107 ff.), welche die Drehung des Hauptes intensiv vorführen. Jedoch stehen die Skulpturen, die als Halbfiguren stärker agieren können und zudem mit Attributen versehen sind, z.T. im umfassenderen Zusammenhang des Grabmals, so daß sie gleichsam szenischen Charakter annehmen: der emporgerichtete Blick gibt sich als Äußerung der Inspiration zu erkennen. Im Fall der Mignard-Büste dagegen verweist das Motiv nicht auf ein außerhalb der Büste selbst liegendes Moment - die Kopfwendung ist Ausdruck des seiner selbst bewußten Künstlers (für die künstlerische Rezeption des Bildwerks siehe auch Paul Cézannes Zeichnungen der Büste von 1892-95 und ca. 1900; Adrien Chappuis: *The Drawings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*. London 1973, Bd.1, S.236/37, Nr.1027/28 und S.273, Nr.1216).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.399; Anne-Claude-Philippe de Caylus: *Vie de Pierre Mignard. Premier Peintre du Roi*. In: *Vies des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent* (hrsg. von François-Bernard Lépicié). Paris 1752, Bd.1, S.167; Fontenai 1776, Bd.1, S.485 (fälschlich als Desjardins' "morceau de réception" angesehen); Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.131; A.-N. Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs*, 1788, S.104; Lenoir, *Musée*, Bd.5, 1806, S.50; Kat.Lenoir, *Musée Royal*, 1815, S.115, Nr.293; Immerzeel 1842/43, S.68 u.69; Baert Ausg.1848, S.170; Clarac, *Musée de sculpture*, Bd.6, 1853, S.206 und 249, Nr.3623 (als Bildnis Nicolas Mignards); Courajod, *Lenoir*, Bd.1, 1878, S.188; Bd.3, 1887, S.73-89 (Abdruck von Courajod 1884); Ed. Deménieux: *La sculpture et les sculpteurs français, du XII^e au XIX^e siècle*. Coysevox (1640-1720). Paris 1882, S.87; Henry

Jouin: Antoine Coysevox. In: GBA 2.F.26, 1882/II, S.516/17; Courajod 1884, S.153-165, Abb.S.157; Courajod 1894, S.229; Marchal 1895, S.465; Gonse 1895, S.180 und 185/86, Abb.S.179; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.660; Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.188 und 191; Lami 1906, S.152; Fontaine 1910, S.58 und 164/65; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Louis Hourticq: Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912, Abb.436; Keller-Dorian 1920, Bd.2, S.113; Michel, Histoire, 6/2, 1922, S.725, Abb.489; Kat. Vitry 1922, S.50, Nr.1248; Sobotka 1927, S.82/83; Josephson, Desjardins, 1928, S.171; Rostrup 1932, S.21, Taf.IV; Vitry 1934, S.65; Singer Bd.3, 1938, S.259, Nr.24465; Schneider 1939, S.105/06, Abb.57; Réau 1946, S.292; Mauriceau-Beaupré 1947, Teil 2, Abb.111; Pradel 1949, S.60, Abb.77; Mauriceau-Beaupré 1950, S.187, Abb.103; Pierre Pradel: Le Louvre. Sculpture du XVIII^e siècle. Paris o.J., unpaginierte Einleitung, Tafel ohne Nr.; Kat. Beaulieu, Charageat/Hubert 1957, S.164/65, Abb.S.163; Huisman 1958, S.267-72; Weigert 1962, S.92; Blumer 1965, Sp.1410; Keutner 1969, S.344, Abb.313; Seelig, Desjardins, 1972, S.165; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.261, Nr.52; Beyer/Bresc, 1977, Abb.75.

XXXIV/1

Kopie der Mignard-Büste Martin Desjardins'

Werkstatt des Jean-Baptiste II Lemoyne. Zwischen 1735 und 1743, um 1795 verändert. - Marmor. H. mit Sockel 85 cm. - Paris, St-Roch.

Die heute in St-Roch befindliche Büste gehörte ursprünglich zu dem Grabmonument, das Catherine Mignard, Comtesse de Feuquières, sich und dem Vater in der "Eglise des Jacobins de la rue St-Honoré" errichten ließ, nachdem das 1697 für St-Roch vorgesehene Grabmalsprojekt nicht zur Ausführung gelangt war (s. S.426). Catherine Mignard gab 1735, kurz vor ihrem Tod, den Auftrag an den damals noch jungen Bildhauer Jean-Baptiste II Lemoyne; 1743 wurde die Anlage vollendet. Da Catherine Mignard die Originalbüste Desjardins' schon neun Jahre zuvor der Akademie geschenkt hatte, war nun die Anfertigung einer Kopie unumgänglich; mit Rücksicht auf die Gesamtform des Grabmals, das die Comtesse de Feuquières in kniender Haltung vor der Büste des Vaters zeigt, mußten freilich einige Abänderungen an der Draperie der Bildnisskulptur vorgenommen werden. In der Folge wurde die in der Jakobinerkirche befindliche Büste von der Guidentliteratur als Arbeit Martin Desjardins' angesehen; nur Caylus schrieb sie Girardon zu. Am 18. Juli 1795 gelangte das Werk in das "Musée des Monuments français"; damals fügte man den unteren Mantelbausch und den mit der Aufschrift "MIGNARD" versehenen Sockel hinzu, um die Skulptur auch als selbständige Büste aufstellen zu können.

Louis Courajod griff 1884 in demselben Artikel, in dem er das Original des Louvre zu Recht an Desjardins zurückgab, für die mittlerweile nach St-Roch transferierte Kopie Caylus' irriige Zuschreibung an Girardon auf. Die Attribution wurde fortan beibehalten; erst Philippe Huisman konnte 1958 nach-

weisen, daß die Büste die mäßige Arbeit eines Kopisten des 18. Jahrhunderts darstellt (alle Angaben nach Huisman 1958).

Lit.: Baert, Ausg. 1848, S.85; Réau 1927, S.142; Nr.44, Abb.37 (Stich des Mignard-Grabmals von Lépicié 1743); Francastel 1928, S.90, Nr.78, Abb.87; Huisman 1958, S.267-72 (mit weiterer Literatur); Jean-Pierre Babelon: L'église Saint-Roch à Paris. Paris 1972 (= Petites Monographies des Grandes Edifices de la France), S.54,55, Abb.53.

Ausst.: Mignard et Girardon 1955, S.41/42, Nr.70 (Abb. auf Umschlag); Peintures méconnues des églises de Paris retour d'évacuation. Paris, Musée Galliera 1956, Abb.119.

XXXIV/2

Kopie der Mignard-Büste Martin Desjardins'

François-Alfred Grevenich, um 1837. - Marmor. H.68 cm. - Versailles, Musée National du Château de Versailles et des Trianons, M.V. 819.

Lit.: Kat. Soulié, Teil 1, ³1880, S.225, Nr.819; Stanislas Lami: Dictionnaire des Sculpteurs de l'école française au 19^e siècle, Bd.3, Paris 1919, S.99; Singer Bd.3, 1938, S.259, Nr.24461; Huisman 1958, S.272, Anm.2.

XXXIV/3

Kopie der Mignard-Büste Martin Desjardins'

Wahrscheinlich 19.Jahrhundert. - Weißer polierter Marmor. Keine Beschädigungen; doch zahlreiche Fehlstellen im Marmor. Die Rückseite ist bis auf die kantige Stütze stark ausgehöhlt; die Oberfläche ist dort grob gepickt. Vorne greift die Draperie in Gestalt eines glatt gearbeiteten Gewandwulstes um die untere Begrenzung des Büstenabschnitts herum. Profiliertter Sockel aus weißem Marmor auf quadratischem Grundriß. H. mit Sockel 78,7 cm, ohne Sockel 63,5 cm, Br. 58 cm; Sockel H. 15,2 cm, Br. und T. 20,3 cm. Signatur an der rückwärtigen Schnittfläche der Büste hinter der linken Schulter: "Desjardins" (in Kursive). Inschrift auf der Vorderseite des Sockels: "Mignard". - Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Norton Simon Foundation (ohne Inv.Nr.). Erworben 1964. - Provenienz: New York, Herman Lowenstein; New York, Duveen Brothers, Inc. (zwischenzeitlich war die Büste mehrere Jahre im Cleveland Museum of Art ausgestellt).

Unter Berufung auf die Expertisen von R. Langton Douglas und Philippe Huisman wird die Büste von der Verwaltung der Norton Simon Foundation als eigenhändige Arbeit Martin Desjardins' angesehen. Ph. Huisman versucht in seiner ausführlichen Expertise, die mir frdlw. von der Norton Simon Foundation zur Ver-

fügung gestellt wurde, den Beweis zu führen, daß es sich im Falle der Louvre-Büste nur um eine auf Veranlassung der Comtesse de Feuquières gefertigte Kopie handele, während das Exemplar der amerikanischen Sammlung die authentische Büste von Desjardins' Hand darstelle. Huismans' Argumentation, die sich namentlich auch auf die angeblich höhere Qualität der amerikanischen Büste stützt, widerspricht den vorliegenden Tatsachen; in dem 1958 erschienenen Aufsatz Huismans über die zwei Büsten im Louvre und in St-Roch wird die These darum auch nicht aufgegriffen: dort bekennt sich Huisman zu der traditionellen Zuschreibung, die das Louvre-Exemplar mit derjenigen Büste identifiziert, die Desjardins dem Maler schenkte. Dessen ungeachtet wird seitens der Norton Simon Foundation die Zuweisung an Desjardins aufrechterhalten.

Die Büste in Los Angeles stimmt in den Maßen und weitgehend auch in den Details mit der des Louvre überein. Doch ist die Faktur höchst unterschiedlich: statt spröder Härte findet sich hier eine ausgesprochen weiche Auffassung. Das Gesicht verliert seine feste Struktur; im Vergleich zur Louvre-Büste erscheint die Modellierung nachgerade teigig. Einziehungen und Wölbungen werden nachdrücklicher herausgearbeitet; so treten die Backenknochen stärker hervor, das Kinn ist kräftiger abgesetzt. Insgesamt wird dem nun übersteigert dramatisierten Antlitz ein ausgesprochen pathetischer Zug verliehen, welcher der Louvre-Büste ganz fehlt. Auch im einzelnen macht sich die geringere Schärfe bemerkbar: beispielsweise sind Lippen und Lider weniger präzise geschnitten; es fehlt die charakteristische Gravierung der Brauen. Desgleichen sind die Haarsträhnen nur summarisch behandelt; der Bildhauer der Kopie setzt häufiger den Bohrer ein: so werden etwa, im Gegensatz zur Louvre-Büste, die Locken stark ausgebohrt. - Ähnliches trifft auf das Gewand zu: die Faltenprofile sind gerundet, Täler und Stege werden kontrastreicher gegeneinander abgesetzt, so daß im Ganzen die hervortretenden Faltenzüge und deren Gerüst eine stärkere Betonung erfahren.

Alle Eigenarten widersprechen Desjardins' eigenem Stil und finden auch ansonsten keine Parallele in der französischen Skulptur des 17. Jahrhunderts. Demnach handelt es sich offenkundig um eine rezente Arbeit. - Ein Gipsexemplar der Mignard-Büste einer Privatsammlung in Bussum (Holland), das nicht von dem Original des Louvre abgeformt ist, zeigt - namentlich in Hinsicht auf die outrierte Anspannung des Gesichtes - starke Übereinstimmungen mit der Marmorbüste in Los Angeles. Deren moderne Entstehung wird im übrigen auch durch die an ungewöhnlicher Stelle befindliche Signatur nahegelegt; soweit sich das Material überblicken läßt, wird die Kursive im französischen 17. Jahrhundert nicht für Inschriften an Marmorwerken verwendet (zudem entsprechen die Schriftzüge, die ohnehin nicht mit den Charakteren des 17. Jahrhunderts übereinstimmen, keineswegs den Unterschriften Desjardins', die speziell aus den siebziger Jahren bekannt sind). Ähnliche Kursiv-Signaturen moderner Kopien finden sich im Bereich der Bronzen: siehe die Exemplare nach Girardons Place Vendôme-Monument Ludwigs XIV. in Paris, Banque de Paris et des Pays-Bas, sowie in Châtillon-sous-Bagneux, Slg. Edmond Courty (siehe Verf. in Ausst. Kat. Grupello 1971, S.369/70, Nr.335).

Lit.: Huisman 1958, S.272, Anm.2; Seelig, Desjardins, 1972, S.165, Anm.1; Souchal 1977, S.261, unter Nr.52 (als Kopie).

Ausst.: French Taste in the Eighteenth Century. Detroit, Institute of Art 1956, Kat.Nr.1, Abb.S.16.

XXXV

Allegorie auf die Einnahme der Stadt Besançon am 15. Mai 1674

1675/76. - Stein. Relief. Aus zahlreichen Platten zusammengesetzt. Dem vor einem Palm- und einem Lorbeer(?) - Baum thronenden König Ludwig XIV. bringt die Personifikation Besançons die Schlüssel der Stadt dar; zugleich deutet die Figur auf die Karte der eroberten Franche-Comté, die von der den Ruhm des Herrschers verkündenden Gestalt der Fama gehalten wird. Höhe ca. 5 m, geringste Breite ca. 3m. - Paris, Porte Saint-Martin, rechtes Feld der zur Stadt hin gelegenen Südseite.

Vom Jahr 1670 an wurde die z.T. aus dem Mittelalter stammende Befestigungslinie im Norden und Nordosten der Stadt Paris erneuert: baumbestandene Wälle sollten die Fortifikationen ersetzen; die alten Tore wurden abgerissen, um Bauten in Triumphbogenform zu weichen (Stopfel 1964, S.52/53). Nachdem der König die Errichtung der Porte Saint-Denis und der Porte Saint-Antoine schon am 17. März 1671 befohlen hatte (Stopfel 1964, S.45), faßte die Versammlung der Schöffen am 19. Januar 1674 den Entschluß, die alte Porte Saint-Martin niederzulegen und einen Neubau nach bereits vorliegenden Plänen zu errichten; er sollte etwas weiter nördlich, zum Faubourg hin, entstehen. Der Entwurf ging auf Pierre Bullet zurück; freilich ist nicht bekannt, ob Bullet auch den Bildhauern Angaben für die Reliefs machte, die kompositionell deutlich aufeinander bezogen sind (zur Porte Saint-Martin siehe vor allem Stopfel 1964, S.51/52).

Die Abbrucharbeiten des alten Tores nahmen knapp zwei Monate vom 18. Juni bis zum 11. August 1674 ein Anspruch; schon kurz zuvor traf die Stadt Maßnahmen, die - im Zusammenhang mit dem Neubau des Tores - auf eine Begradigung der rue Saint-Martin und eine Vereinheitlichung der Straßenfronten zielten (siehe einen Erlaß vom 14. Juni 1675: Paris, AN, H² 1915²). Am 18. Juni 1674 wurde mit dem Maurermeister Urbain Nion der Vertrag für den Neubau der Porte Saint-Martin abgeschlossen; der Baupreis betrug 20000 l. (Angaben im Dokument vom 11. September 1675 in AN, H² 1915²). Am 18. März 1675 verpflichtete die Stadt die zwei Bildhauer Louis Maloeuvre und Pierre Varin zur Ausführung der Rustika (AN, H² 1915² und H 1825, fol.177^V-178^V; die letzten Zahlungen ergingen am 13. Juli 1675 an die Witwe Louis Maloeuvres [AN, KK 493, fol.74^R/74^V] sowie am 18. September 1675 an Pierre Varin [AN, KK 493, fol.74^R], so daß die Rustizierung vermutlich im Spätsommer 1675 vollendet war). In der ersten Aprilhälfte sowie in den Monaten Juli bis September 1675 war man an den Gerüsten tätig, die wohl vornehmlich zur Vorbereitung der Bildhauerarbeiten dienten. Der Architekt Gabriel Le Duc begutachtete das Tor am 11. September 1675 (AN, H² 1915²).

Der Bau selbst war zur Zufriedenheit der Auftraggeber und unter Einhaltung der Termine abgeschlossen; es fehlten nur noch unwesentliche Arbeiten an den zwei seitlichen Pavillons. Da die letzte Zahlungsanweisung, welche die Tätigkeit der Maurer betraf, am 19. September 1675 an Urbain Nion erging, ist es nahelegend, daß die Architektur einschließlich der Rustizierung in der zweiten Septemberhälfte bis zum letzten vollendet war (für die Zahlungsanweisung vom 19. September 1675 siehe AN, KK 448, fol.83oR; Urbain Nion erhielt die vereinbarten 20000 l. sowie weitere 1000 l. für einige im Vertrag nicht vorgesehene Leistungen, die sich auf die zwei seitlichen Pavillons beziehen. Die zusätzliche Zahlung von 1000 l. am 25. September 1675 [AN, KK 493, fol.34^R] stellt vermutlich eine Gratifikation dar). Zur gleichen Zeit, eventuell auch früher schon, wurden die Reliefs in Angriff genommen. Bereits am 24. Juli 1675 hatte der Bildhauer Joseph Hérault 45 l. für seine "ouvrages de sculpture pour un modelle de lad. porte" empfangen (AN, KK 493, fol.75^R); offenbar diente das Modell zur Vorbereitung der Skulpturen. Die erste Zahlung, welche die Monumentalausführung betrifft, findet sich am 19. November 1675: Martin Desjardins erhielt 500 l. "sur et tant moins des ouvrages de sculpture qu'il a faits à un des bas-reliefs de lad. nouvelle porte" (AN, KK 493, fol.75^R); am 20. November 1675 wurde an Etienne Le Hongre die gleiche Summe ausgezahlt (AN, KK 493, fol.75^R/75^V). Im Verlauf des Jahres 1676 schlossen zumindest Desjardins und Le Hongre ihre Tätigkeit an der Porte Saint-Martin ab. Vom 1. Januar bis 30. Juni 1676 war man damit beschäftigt, die zur Durchführung der Skulpturen notwendigen Kragsteine abzuweßeln, die Gerüste abzubauen und sie in die städtischen Depots zurückzubringen (AN, KK 494, fol.112^V). An Martin Desjardins und Etienne Le Hongre wurde am 14. August 1676 eine Zahlungsanweisung über je 700 l. verfügt (die Zahlung an Le Hongre erfolgte am 15. Oktober 1676, jene an Desjardins erst am 26. Mai 1677: AN, KK 494, fol.114^R). Demnach hatten sie die im Sommer 1675 begonnenen Reliefs - gegen ein Gesamthonorar von je 1200 l. - im Sommer 1676 beendet; die Skulpturen auf der zur Stadt hin gelegenen Front des Tores waren eher fertiggestellt als die auf der Feldseite. Die auf der Widmungsinschrift wiedergegebene Jahreszahl 1674 kann sich daher keinesfalls auf die Ausführungszeit dieser Torseite beziehen; vielmehr wird mit der Jahresangabe zum einen der Baubeginn des Tores bezeichnet, zum anderen auf die auf den beiden Reliefs dargestellten Ereignisse angespielt, von denen sich speziell die zweite Einnahme Besançons mit einem genauen Datum verbindet: die Stadt wurde am 15. Mai 1674 erobert. Zudem erhielt Pierre Varin erst am 19. November 1675 eine Zahlung von 60 l. "pour l'inscription par luy faite au-dessus de lad. porte" (AN, KK 493, fol.75^R); der Eintrag gilt wahrscheinlich der Inschrift auf der Stadtseite, da die Zahlung etwa in den gleichen Tagen wie die ersten Anweisungen an Desjardins und Le Hongre erfolgte.

Die zwei an der Faubourg-Front tätigen Bildhauer wurden erst wesentlich später entlohnt: Gaspard Marsy und Pierre Le Gros erhielten ebenfalls je 1200 l., die ihnen - im Anschluß an die Zahlungsanweisungen vom 7. bzw. 10. Dezember 1677 - am 14. bzw. 13. Dezember 1677 ausgezahlt wurden, nachdem ihre

Arbeiten am 11. bzw. 12. Mai 1677 begutachtet worden waren (AN, KK 494, fol.114^v). Auch hier gilt die in der Inschrift enthaltene Jahreszahl 1675 nicht der Ausführungszeit der Skulpturen, sondern dem auf den Reliefs festgehaltenen Geschehen (die Einnahme von Limburg, die Marsys Relief zeigt, erfolgte am 22. Juni 1675). Jedoch ist zu fragen, ob die beiden Skulpturen Gaspard Marsys und Pierre Legros' tatsächlich erst 1677 oder nicht schon früher zu Ende geführt wurden.

Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.46 bedauern den schlechten Erhaltungszustand des Tores; zugleich halten sie eine Restaurierung für wünschenswert. Nach Dulaure 1839, Bd.3, S.217 erfolgte 1819/20 eine teilweise Wiederherstellung. Dennoch traten auch späterhin bedeutende Schäden auf: so fiel im Mai 1912 ein großes Stück aus Desjardins' Relief heraus (siehe den Ausschnitt aus einer Illustrierten in Paris, BN, Est., V^o 290, t.I).

Zum Programm des Tores siehe auch S.107. Auf der Feldseite finden sich bezeichnenderweise zwei kriegerische Szenen (die Einnahme von Limburg 1675 und die Siege im deutschen Reich), ohne Darstellung der Person des Königs selbst, auf der Stadtseite hingegen zwei Allegorien (neben der Einnahme Besançon der Sieg über die Triple Alliance), jeweils mit der beherrschenden Gestalt des Königs.

Lit.: Le Maire 1685, Bd.3, S.472; Brice 1687, Bd.1, S.134/35; Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd.1, S.395; Guillet de Saint-Georges in: Dussieux 1854, Bd.1, 309/10 (Gaspard und Balthasar Marsy); Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.93/94; J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.3, 1754, S.14/15; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.4, S.62/63; Hébert 1766, Bd.1, S.381/82; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, 1757, S.221/22; Thiéry 1787, Bd.1, S.530; A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies de fameux sculpteurs, 1788, S.108; Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.45/46, Abb. nach S.45; Dulaure 1839, Bd.3, S.215-17; Lami 1906, S.150; Lemonnier 1911, S.72 und 304; Mauméné d'Harcourt 1932, S.204, Nr.300; Placide Maucclair und C. Vigoureux: Nicolas-François de Blondel, Ingénieur et Architecte du Roi (1618-1686). Laon o.J. (1938), S.168/69; Réau 1946, S.289; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, S.516/17, Abb.409; Langenskiöld 1959, S.133; Hoog-Virault 1960, S.77-80; Stopfel 1964, S.52/53; Blumer 1965, Sp.1409; Seligman 1968, S.291, Abb.3; Scheuerle 1969, S.58; Seelig, Desjardins, 1972, S.164; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.248, Nr.26.

Entwürfe

XXXV/1

Grundriß und Aufriß der Stadtseite

Zeichnung. Feder. 46,0 x 29,2 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 8385. - Provenienz: Stockholm, Slg. Tessin-Harleman.

Wiedergabe der Architektur und der Inschrift, jedoch nicht der Reliefs. Wegen geringfügiger Abweichungen in der Architektur und im Wortlaut der Inschrift als Entwurf zu betrachten. Von Bier und Langenskiöld als Zeichnung Bullets angesehen.

Lit.: Langenskiöld 1959, S.133, Abb.128; Hoog-Virault 1960, S.77-80.

Ausst.: Bullet 1945, S.24, Nr.9 (Erich Bier).

XXXV/2

Grundriß und Aufriß der Stadtseite

Zeichnung. Feder über Blei. 39,5 x 52,6 cm (mit dem auf dem Recto aufgeklebten Blatt: 43,2 x 52,6 cm). - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, CC 1941. - Provenienz: Stockholm, Slg. Cronstedt.

Recto: Grundriß und Aufriß der Stadtseite einschließlich der Reliefs; leichte Abweichungen gegenüber der Ausführung. Verso: Aufriß, ohne Wiedergabe der Reliefs. Unterschiede gegenüber ausgeführter Architektur.

Lit.: Hoog-Virault 1960, S.77-80.

XXXV/3

Grundriß und Aufriß der Stadtseite

Zeichnung. Feder in Grau. 38,2 x 28,8 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 8387. - Provenienz: Stockholm, Slg. Tessin-Härleman.

Grundriß und Aufriß der Stadtseite. Die Reliefs sind weitgehend in Entsprechung zur Ausführung gezeichnet. Von Bier (Kat. Bullet 1945) als Kopie nach Bullet bezeichnet.

Lit.: Hoog-Virault 1960, S.77-80.

Ausst.: Bullet 1945, S.24, Nr.10 (Erich Bier).

Wiedergaben (in Auswahl)

XXXV/4

Aufriß

Zeichnung. Feder in Grau. 52,3 x 40,0 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 8396. - Provenienz: Stockholm, Slg. Tessin-Härleman.

Einfache Strichzeichnung, die nur die Architektur, ohne Inschriften und Reliefs wiedergibt.

XXXV/5

Aufriß

Carl Adam von Blessingh 1733. - Zeichnung. Feder in Braun. 25,7 x 19,6 cm. Inschrift: Blessingh 1733. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 1826. - Provenienz: Stockholm, Slg. Tessin-Harleman.

Zu dem Befestigungsarchitekten Carl Adam von Blessingh siehe Svenskt Konstnäs Lexikon. Bd.1, Malmö 1952, S.196.

XXXV/6

Ansicht der Stadtseite

Gabriel Pérelle. - Radierung. 19,9 x 29,1 cm. Inschrift unten links: "Pérelle fecit"; unten rechts: "à Paris chez N. Langlois..". Erklärender Text. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est, Va 29o, Bd.I.

Lit.: Stopfel 1964, Abb.49c; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, Abb.4o9.

XXXV/7

Ansicht der Stadtseite

Martin Marvy. - Aufgestochene Radierung. 29,4 x 22,5 cm. In: Blondel Bd.3, 1754, Buch V, Nr.IV, Taf.3 = Taf.312.

XXXVI

Skulpturale Dekorationen

1675-77. - Saint-Germain-en-Laye, Château du Val (z.T.zerstört).

1674 erhielt Jules Hardouin-Mansart den Auftrag, den unter Heinrich IV. errichteten Jagdpavillon nahe dem Schloß von Saint-Germain-en-Laye durch einen Neubau zu ersetzen; die Architektur wurde wohl weitgehend in den Jahren 1675/76 ausgeführt (siehe La Tourrasse 1924, S.6 ff.; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.529-31; Blunt 1957, S.194/95). Die Bildhauerarbeiten übernahmen Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Jean Legeret und Jacques Barbe, wie aus den zwischen 1675 und 1677 geleisteten Zahlungen hervorgeht; Noël Briquet schuf die in Holz geschnitzten Dekorationen. Wie in Clagny fiel der weitaus bedeutendste Teil der Skulpturen auch

hier Le Hongre und Desjardins zu; es handelte sich um Büsten, Masken, Girlanden und Flammenvasen (siehe den Stich bei Mariette 1727, Nachdruck Bd.2, 1928, Taf.331). Die Innenausstattung wurde stark verändert, nachdem der Bau 1776 an den Marschall Charles-Juste prince de Beauvau-Craon übergegangen war (La Tourrasse 1924, S.15; Hoog-Virault 1960 S.168/69, Nr.53); heute haben sich nur noch im Innern die hölzernen Adler und am Außenbau die Masken erhalten (Bourget/Cattani 1960, Taf.XXXVII).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.822, 894 und 956; Lami 1906, S.150; Leonel de La Tourrasse: Le Château du Val dans la forêt de Saint-Germain. Saint-Germain-en-Laye 1924, S.7; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.530; Hoog-Virault 1960, S.168/69, Nr.53; Souchal 1977, S.249, Nr.28.

XXXVII

Verschiedene Arbeiten am Schloß Clagny und seinen Modellen

1675 - ca. 1682. - Verloren.

Arbeiten an den Modellen des Schlosses Clagny

1676/77. - Wachs und Gips. - Verloren.

Victoria zwischen Trophäen

Um 1679. - Stein. H. ca. 3,50 m. - Ehemals Schloß Clagny, Giebel des Mittelpavillons (1769 zerstört).

"Valeur" mit einem Löwen

Späte siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Stein. - Ehemals Schloß Clagny, Haupteingang des Vestibüls (1769 zerstört).

Verschiedene Arbeiten

Ehemals Schloß Clagny, Salon und Kapelle (1769 zerstört).

1674 errichtete Antoine Le Pautre für Madame de Montespan einen ersten Bau in Clagny, nahe dem Versailler Schloß. Bereits im folgenden Jahr entwarf Jules Hardouin-Mansart eine bedeutende Anlage, die Le Pautres Architektur ersetzte (Berger 1969, S. 77 ff.). 1677 vollendete man den Rohbau, 1683 war das Schloß fertiggestellt (siehe vor allem Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.531-37, mit weiterer Literatur).

Desjardins erhielt, zusammen mit verschiedenen Bildhauern, bereits 1675 Zahlungen für nicht näher bestimmte Arbeiten, die

in der Rubrik "Clagny. Sculpture et marbrerie" eingetragen sind (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.845/46); zweifellos beziehen sie sich auf den ersten Bau Antoine Le Pautres. 1677 empfing Desjardins 72 l. "pour les ornemens qu'il a faits au modèle de Clagny" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.982). Die Abschlußzahlung des Jahres 1682 spricht von "ouvrages au modèle de cire de la gallerie du chateau de Clagny" (siehe den Schnitt der Galerie in dem 1680 in Paris publizierten "Livre de tous les plans du chateau de Clagny", dessen Stiche Michel Hardouin 1678 schuf: Paris, BN, Est., Ha 10, pet.-fol.) und von "ouvrages en plâtre faits en 1676 au grand modèle de Clagny" (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.174/75).

Wohl schon 1676 arbeiteten Desjardins und Le Hongre auch an der monumentalen Bauskulptur. Denn die Baurechnungen verzeichnen in diesem Jahr eine gemeinsame Zahlung an beide Bildhauer in Höhe von 1800 l.; 1677 und 1678 folgten nochmals 3200 l. bzw. 2600 l. (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.917, 982 und 1076). Zwischen 31. Januar und 6. November 1679 erhielt Desjardins 1000 l. "à compte des ouvrages qu'il fait dans le fronton du pavillon du milieu vers la cour" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1190); Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.396) schreibt genauer über die Giebelskulpturen: "A Clagny, on voit de sa main, du côté de la grande avenue, sur un fronton qui a trente pieds de largeur, une figure de pierre représentant la Victoire parmi des trophées. Elle a onze pieds de hauteur." Auf der Zeichnung CC 312 des Stockholmer Nationalmuseums ist der zum Hof gelegene Giebel des Mittelpavillons des Corps de Logis detailliert wiedergegeben (Ausst. Kat. Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Collections Tessin & Cronstedt. I. Claude III Audran. II. Dessins d'architecture et d'ornements. Paris, Bibliothèque Nationale 1950, S.53, Nr.209 sowie Bourget/Cattau 1960, Taf.XLIII).

Nach Aussage von Guillet de Saint-Georges fertigte Desjardins außerdem "dans le vestibule de Clagny, sur la principale entrée, une figure de pierre représentant la Valeur auprès d'un lion". Die Baurechnungen erwähnen überdies Desjardins' Tätigkeit an der Innendekoration des "Salon", der wohl mit dem "Grand Salon" des Mittelpavillons identisch ist (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1190: 8. April 1679; siehe auch Nolhac 1901, S.196 sowie den Schnitt des "Grand Salon" in dem zitierten Werk des Michel Hardouin).

Insgesamt übernahm Desjardins, zusammen mit Le Hongre, wohl die bedeutendsten Bildhauerarbeiten an den Modellen wie am Schloß selbst. Entgegen Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1190, Anm.5 und Souchal 1977, S.249 handelt es sich bei dem ebenfalls in Clagny tätigen Bildhauer namens Martin wohl nicht um Desjardins (siehe auch S.502): nicht zufällig wird Martin - in den Rechnungen z.T. unmittelbar auf Desjardins folgend - mit eigener Namensnennung aufgeführt; zudem ist Martin überwiegend mit dekorativer Bauskulptur befaßt.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.396; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.845/46, 982, 1076 und 1190; Bd.2, 1887, Sp.160, 174/75; Nolhac 1901, S.196; Lami 1906, S.150/51; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948,

S.536; Hoog-Virault 1960, S.170-172, Nr.54; Souchal 1977, S.249, Nr.29.

XXXVIII

Arbeiten am Holzmodell der Kuppelkirche St.Louis-des-Invalides zu Paris

1676/77. - Wachs. Maße unbekannt. - Nicht erhalten.

Jules Hardouin-Mansarts Projekt eines kuppelgewölbten Zentralbaus, der - im Zusammenhang mit der den Veteranen vorbehaltenen Kirche - dem Pariser Hôtel des Invalides angefügt werden sollte, läßt sich erstmals im April 1676 fassen (Jestaz 1965, S.64); im Sommer 1676 bemühte sich Mansart darum, Louvois definitiv für das Vorhaben zu gewinnen (Jestaz 1965, S.66). Das Holzmodell der Kuppelkirche wurde im Oktober/November 1676 begonnen (Jestaz 1965, S.74, Anm.24; Reuterswärd 1965, S.23; siehe auch Kat.Nr.LI). Fünf Bildhauer übernahmen die architektonischen Partien des Modells: Noël Briquet, Jacques Barbe, Adrien Roussel, Jean Legeret und Henri Le Roy (Vincennes, Archives de la Guerre, Fonds des Invalides, carton 17, liasse B = sculpture, pièce 1: die Gesamtforderungen von 3763 l. wurden auf 2763 gesenkt; siehe u.a. die Quittungen über 750 l., wohl vom 22. Februar 1677 [ebd. pièce 2] und über 1563 l. vom 25. Juli 1677 [ebd. Schriftstück ohne Nr., an pièce 2 angeheftet]). An den skulpturalen Teilen arbeiteten Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline und Noël Jouvenet. Neben Kapitellen, Metopen, Kronen, Lilien usw. handelt es sich vor allem um die zumeist in Birnholz geschnitzten Bozzetti von 52 Statuen, deren Größe zwischen 4 1/4 und 6 3/4 pouces variiert (11,4 bzw. 18,2 cm). Während Le Hongre die Holzstatuetten und Reliefs schuf, führte Desjardins alle Wachsarbeiten aus. Insgesamt arbeiteten die vier Bildhauer vom 4. November 1676 bis zum 11. Februar 1677 an dem Modell; zeitweise waren sie auch die Nacht hindurch tätig. Nachdem das Modell am 5. Februar 1677 dem König in St-Germain-en-Laye vorgeführt worden war (Reuterswärd 1965, S.23), mußten nach dem Rücktransport aus St-Germain namentlich an den Wachspartien verschiedene Reparaturen vorgenommen werden. - Die U n k o s t e n der Bildhauer beliefen sich insgesamt auf 2271 l. 4 s. 6 d. Zudem stellten die Künstler 350 l. für die genannten Wiederherstellungsarbeiten in Rechnung; die Summe wurde auf 150 l. reduziert. Als A r b e i t s l o h n erhielt die Bildhauer-Equipe 1800 l. Damit ergab sich ein Gesamtpreis von 4221 l. (siehe Vincennes, Archives de la Guerre, Fonds des Invalides, carton 17, liasse B, pièce 4: erwähnt von Reuterswärd 1965, S.23, Anm.25 und Jestaz 1965, S.74, Anm.24). Die vier Bildhauer quittierten u.a. am 7. März 1677 den Empfang von 1000 l. und am 25. Juli 1677 den Empfang von 2221 l. (ebd. liasse B, pièce 3 und 5); über die restlichen 1000 l. liegt keine Quittung vor.

Lit.: Reuterswärd 1965, S.23, Anm.25; Jestaz 1965, S.74, Anm.24; Seelig, Desjardins, 1972, S.164, Anm.6; Souchal 1977, S.250, Nr.31.

XXXIX und XL

XXXIX

Einzelne Modellstücke für die Kuppelkirche St-Louis des Invalides

Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline, Noël Jouvenet, 1677/78. - Blei und Gips. Maße unbekannt. - Nicht erhalten.

XL

Modell für Gestühl der Soldatenkirche St-Louis des Invalides

Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline, Noël Jouvenet, 1677/78. - Material unbekannt. Maße unbekannt. - Nicht erhalten.

1677/78 verfertigten vier ungenannte Bildhauer, die mit den gemeinsam arbeitenden Künstlern Desjardins, Le Hongre, Mazeline und Jouvenet identisch sind, nach Jules Hardouin-Mansarts Entwürfen verschiedene Gipsmodelle für die Invalidenkirche: es werden Flammenvasen, Lilien und Pinienzapfen genannt (Vincennes, Archives de la Guerre, Fonds des Invalides, Carton 17, liasse B = sculpture, pièce 6). Es ist zu vermuten, daß es sich um einzelne Modellstücke großen Maßstabs handelt, die gegenüber dem 1676/77 erstellten Holzmodell bereits ein späteres Vorbereitungsstadium repräsentieren. Im gleichen Zusammenhang wird von einem durch die vier Bildhauer ausgeführten "modelle des chaires du chœur des Invalides tant hautes que basses avec les ornements necessaires" gesprochen (ebd. pièce 6); das somit nach Jules Hardouin-Mansarts Angaben im Modell vorgebildete Gestühl der Soldatenkirche wurde am 2. April 1678 bei einem Tischler in Auftrag gegeben (Hinweis auf den Vertrag bei Jestaz 1965, S.67 und Anm.34 auf S.74). Als Gesamtkosten aller Modelle nannten die vier Bildhauer in einer undatierten Aufstellung die Summe von 1134 l.; sie wurde auf 500 l. gesenkt (ebd. liasse B, pièce 6). Eine Quittung der vier Künstler über 500 l., die sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Modellarbeiten der Jahre 1677/78 bezieht, ist auf den 10. Juli 1679 datiert (ebd. pièce 7); freilich ist dort zusätzlich von Arbeiten in Blei die Rede ("la somme de cinq cent livres pour le prix des modèles et fleurs de lis de plomb").

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.164, Anm.6; Souchal 1977, S.250, Nr.32.

XLI

Unbestimmte Arbeiten

1677. - Stein. - Versailles.

Am 9. Dezember 1677 empfangen Desjardins "et consors" 567 l. "pour avoir refait en pierre les ouvrages de sculpture qui estoient en plastre" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.964).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.964; Souchal 1977, S.250, Nr.34.

XLII

Skulpturale Dekorationen

1678. - Stein. - Versailles, Schloß, Außenkamine.

Desjardins und Jouvenet erhielten am 9. Juli 1681 die Abschlußzahlung "pour ouvrages aux souches de cheminées du dessus des combles du chasteau en 1678" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1283/84); schon 1678 waren Desjardins und seinen Mitarbeitern 250 l. vermutlich für denselben Zweck bezahlt worden (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1050).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1050 und 1283/84; Lami 1906, S.151; Souchal 1977, S.250, Nr.36.

XLIII

Zwei korinthische Kapitelle

1678. - Blei-Zink-Legierung.

Zwei Basen

1678. - Kupfer. - Serrant (Maine-et-Loire), Schloßkapelle, Grabmal des Nicolas de Bautru Marquis de Vaubrun.

Am 14. April 1678 schloß Marguerite-Thérèse de Bautru, Witwe und Nichte des Nicolas de Bautru Marquis de Vaubrun (gest. am 1. August 1675) in Paris mit Desjardins einen Vertrag ab (Paris, AN, Min. centr., LXXXIII, François Ogier neveu, 165; erwähnt bei Sainte-Beuve 1928, S.154, Anm.2), in dem sich der Bildhauer dazu verpflichtete, "deux chapiteaux corinthiens de plomb et d'estaing plus deux basses de cuivre rouge" innerhalb von fünf Wochen zu liefern (bei Überschreitung der Frist drohte eine Vertragsstrafe von 50 l.). Der Preis betrug 1500 l.; Desjardins sollte 800 l. in einer Woche, die restlichen 700 l. in fünf Wochen - nach Übergabe der Arbeiten - erhalten. Bestimmungs-ort und -zweck werden in dem Kontrakt nicht angegeben. Mit großer

Wahrscheinlichkeit aber ist anzunehmen, daß es sich um die Basen und Kapitelle der zwei mächtigen Marmorsäulen handelt, die das in der Schloßkapelle zu Serrant befindliche Grabmal des Marquis de Vaubrun rahmen. Knapp ein Jahr zuvor, am 1. Mai 1677, hatte Marguerite-Thérèse de Bautru das nach Le Bruns Entwurf zu fertigende Grabmonument selbst bei Antoine Coysevox und Jean Collignon in Auftrag gegeben (Keller-Dorian 1920, Bd.1, S.22/23, Nr.21, Taf.31; Sainte-Beuve 1928, S.154; Jennifer Montagu: Charles Le Brun and his Sculptors: A Re-consideration in the Light of Some Newly Identified Drawings. In: Burlington Magazine 118, 1976, S.88-92, Abb.39-41); es war eine Arbeitszeit von 18 Monaten vereinbart worden, so daß die Skulpturen im April 1678 wohl zum größten Teil fertiggestellt waren. Zur Aufstellung freilich gelangte das gesamte Grabmal - nach Aussage der Inschrift - erst im Jahr 1704.

Lit.: M.-E. Sainte-Beuve: Le tombeau du Marquis de Vaubrun à Serrant. In: GBA S.F.17, 1928/I, S.153-62; s. S.154, Anm.2; Souchal 1977, S.250, Nr.35.

XLIV

Dekorative Skulptur

1678. - Stein. - Paris, Saint-Louis-en-l'Île.

Souchal veröffentlichte die Verträge für die bislang nicht mit Desjardins in Zusammenhang gebrachten Skulpturen.

Lit.: Souchal 1977, S.360 (Anhang), Nr.37b.

XLV

Standbild Ludwigs XIV.

1679-1687. - Bronzegruppe des Königs und der Victoria über marmornem Sockel mit Bronzereliefs und -inschriften; auf den Ecken der Sockelbank vier Bronzesklaven (siehe Beschreibung S. 49-53). Gesamthöhe des Monuments: ca. 11,70-12 m. - Ehemals Paris, Place des Victoires (z.T. zerstört).

Sockel

1685/86. - Steinsockel mit Verkleidung aus weißem, z.T. geädertem Marmor; oberste Standplatte der bekrönenden Gruppe in rotem Marmor. Vergoldete Bronzeornamente. Gesamthöhe einschließlich der untersten Stufe: ca. 6,75-6,90 m; Höhe der untersten Stufe: ca. 0,21 m; Höhe der Sockelbank (ohne unterste Stufe): ca. 1,37 m; Höhe des Sockelschaftes einschließlich des Kranzgesimses: ca. 4,18 m; Höhe der Basis der bekrönenden Gruppe: ca. 1,16 m; Breite der untersten Stufe: ca. 6 m; größte

Breite der Sockelbank: ca. 5,06 m; Breite des Schaftes: ca. 2,50 m; Breite der obersten Sockelplatte: ca. 2,03 m.

Gruppe Ludwigs XIV. und der Victoria

1682-1685. - Ludwig XIV., als Sieger über Zerberus dargestellt, wird von Victoria gekrönt, die sich über der Erdkugel erhebt. Keule, Löwenfell, Helm, Schild und Fasces zu Füßen der beiden Gestalten. Vergoldete Bronze. Gesamthöhe ca. 5,20 m. Höhe der Figur Ludwigs XIV.: ca. 4,22 m; Höhe der Figur der Victoria: ca. 4,22 m.

Vier Sklaven und sechs Bronzereliefs

Siehe Kat.Nr.XLV/75-78

A. Das Denkmal

I. Entstehungsgeschichte

1. Am 13. Januar 1679 schlossen Martin Desjardins und François Beauvais einen Vertrag, dessen Original heute verloren ist (erwähnt in Desjardins' Nachlaßinventar vom 7. August 1694: Seelig 1973, S.182 sowie in der Abschlußquittung vom 1. Juni 1700 = Dok.Nr.21); zweifellos galt der Vertrag der heute in Versailles befindlichen Marmorstatue Ludwigs XIV. (Kat.Nr.XLV/73), die das erste Stadium der Denkmalsplanung repräsentiert. Desjardins begann bald mit den Vorbereitungen; im Hôtel de Saint-Chaumont (siehe Sellier 1910, S.140-44 und Biver 1975, S.62/63) wurde eigens ein Atelier eingerichtet (Vertrag mit Etienne Bellon wegen der "Couverture d'un atelier en l'hostel de St-Chaumont" vom 27. März 1679: Paris, AN, Min.cent., LXIX, Boindin, 94). Der König stellte aus den eigenen Beständen einen gewaltigen Block genuines Marmors im Wert von 10000 l. zur Verfügung, den Desjardins noch am Tag der Anweisung - dem 29. Juni 1679 - wohl in La Feuillades Auftrag bezahlte (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.373/74, Anm.1 und Boislisle 1888, S.32/33, Anm.5); im Juli 1679 transportierte man den Block vom königlichen Marmorlager zum Atelier im Hôtel de Saint-Chaumont (Boislisle 1888, S.33). 1681 erhielt La Feuillade bedeutende Zuwendungen: im März 1681 gewährte ihm Ludwig XIV. eine Sondervergünstigung von 30000 écus (Boislisle 1888, S.33), die mit dem Denkmalsvorhaben zusammenhängen und eine finanzielle Anerkennung darstellen könnte. Im Mai 1681 wurde der Herzog zum Gouverneur der Dauphiné ernannt; das Amt erbrachte jährlich etwa 50000 - 60000 l., unabhängig von gelegentlichen Zusatzeinnahmen (Boislisle 1888, S.33).

Auch auf Grund der großzügigen Unterstützung Ludwigs XIV. war es dem Herzog von La Feuillade möglich, den ursprünglichen Plan bald zu erweitern. Hierauf beziehen sich wahrscheinlich zwei zwischen La Feuillade und Desjardins getroffene Vereinbarungen aus dem Jahr 1681, deren Wortlaut nicht bekannt ist. Ein Vertrag wurde am 10. April 1681 abgeschlossen (erwähnt in der Quittung vom 1. Juni 1700 = Dok.Nr.21; der vor Beauvais geschlossene Kontrakt, der im Register des Notarbüros nicht aufgeführt

wird, könnte wohl mit dem Schriftstück identisch sein, das in Desjardins' Nachlaßinventar = Seelig, Desjardins, 1972, S.182 im Anschluß an den Vertrag vom 13. Januar 1679 genannt wird: "la seconde est l'expédition d'un acte estant en suite du marché"). Auf den 25. Juli 1681 ist eine weitere Übereinkunft zwischen La Feuillade und Desjardins datiert.

Am 6. Dezember 1681 besichtigte Ludwig XIV. Desjardins' Werkstatt im Hôtel de Saint-Chaumont (Bericht des Mercure galant, Dezember 1681, S.257-272, abgedruckt von Boislisle 1888, S.34-37). Im Garten hatte man ein Modell des Monumentes errichtet. Am Fuß des 21 pieds (= ca. 6,82 m) hohen Sockels befanden sich die vier in Bronzeguß vorgesehenen Sklaven, die den heute in Sceaux befindlichen Skulpturen entsprechen (Kat.Nr.XLV/75-78). In den Sockel waren vier Reliefs eingelassen, die mit den rechteckigen Reliefs des späteren Denkmals der Place des Victoires übereinstimmen (Kat.Nr.XLV/79-82). Über dem Sockel erhob sich die zehn Fuß (= 3,25 m) hohe Statue des Königs. Im Atelier sah der König die Originalskulpturen: drei der Bronzereliefs waren vollendet, die Arbeit an einem Sklaven war schon sehr vorgeschritten. Ludwig XIV. inspizierte auch "sa statue de marbre", über die nichts näheres gesagt wird; aus dem Textzusammenhang scheint hervorzugehen, daß sie bereits fertiggestellt war (Kat.Nr.XLV/73).

Der unterschiedliche Ausführungszustand der Bildwerke deutet darauf hin, daß sie zu verschiedener Zeit begonnen und vielleicht auch nacheinander bestellt wurden; dementsprechen sind für die Jahre 1679-1681 drei - verlorene - Verträge gesichert, die sich auf das Projekt beziehen. Einen Hinweis auf die Planungsetappen gibt der 1687 verfaßte Bericht Nicodemus Tessins des Jüngeren, der auf Desjardins' eigenen Angaben beruht: "Erstens hatte er (d.h. Desjardins) unterfangen vor M:r de Feuillade eine Statue von marmor von 10 füess hoch (welche anitzo in der mitte von der Orangerie zu Versailles stehet) wie er diese verfertigt hatte vor einem lusthoffe den M:r De Feuillade hat, so wurde dasselbige verendert, undt solte diese Statue in Paris aufgerichtet werden, worzu M:r de Feuillade wolte 4 Sklaven von bleij gemacht haben; welches werck zusammen umb 45000 fr: wahr veraccordiret. Wie aber M:r Desjardin in remo(n)stirte dass ess sich gantz nicht schicken würde etwass von bleij beiß ein solch important werck vorzustellen, so wurde resolviret dass ess von brontz undt viele grösser solte entreprenniret werden; welches geschahe, undt hat er 8 jahren daran gearbeitet ..." (Siren 1914, S.105).

Demnach sind drei Stadien zu unterscheiden:

a. François de La Feuillade gab anfangs - wohl 13. Januar 1679 - nur die 10 Fuß hohe Marmorstatue des Königs in Auftrag. Die Skulptur sollte im "lusthoffe" La Feuillades aufgestellt werden, der wohl mit dessen Schloss Oiron im Poitou identisch ist (s. S. 39); eventuell waren von Anbeginn an auch die rechteckigen Bronzereliefs vorgesehen, da Desjardins bis zum Jahresende 1681 schon drei der Reliefs vollendet hatte. - b. Sobald sich der Herzog dazu entschlossen hatte, die Statue in Paris zu errichten, erhielt das einfache Standbild den Charakter eines öffentlichen Denkmals. Zunächst wurde Desjardins damit beauftragt, zusätzlich zu der bereits fertiggestellten Marmorskulptur des Königs vier Sklaven in Blei zu arbeiten; als Ge-

samtpreis wurden 45000 francs vereinbart. - c. Auf Desjardins' Einspruch hin sollten die Sklaven nicht in Blei, sondern in Bronze gefertigt werden (in seinem Bericht zieht Tessin zwei verschiedene Planungsstufen zusammen, da er - entgegen den gesicherten Fakten - schreibt, daß gleichzeitig mit dem Entschluß, die Sklaven nicht in Blei auszuführen, auch die Entscheidung getroffen wurde, die Marmorstatue des Königs durch die Bronzegruppe Ludwigs XIV. mit der Victoria zu ersetzen). Die beiden Dokumente vom 10. April und 25. Juli 1681 können wohl mit dem zweimaligen Planwechsel in Verbindung gebracht werden; so fragt es sich, ob das Projekt, das die Bleisklaven vorsah, am 10. April vereinbart wurde, und jenes mit den Bronzesklaven auf den Kontrakt vom 25. Juli zurückgeht.

Als Ludwig XIV. am 6. Dezember 1681 das Modell und die Skulpturen im Hôtel de Saint-Chaumont sah, stand es offenbar fest, daß das kolossale Denkmal, dessen Gesamthöhe ca. 10 m betrug, in Paris auf einem Platz oder in einer der Straßen, d.h. in der Öffentlichkeit Aufstellung finden sollte; auf eine solche Verwendung hatte man das im Garten errichtete Denkmalsmodell berechnet: "On l'avoit placé dans le milieu du Jardin, en sorte qu'il pouvoit estre vu de loin, & de toutes les Faces, comme s'il eust esté dans une Place publique" (Mercure galant, Dezember 1681, S.259/60). Doch geben die zeitgenössischen Quellen keinen Aufschluß über den möglichen Aufstellungsort des geplanten Monuments.

2a. Der Wortlaut des gut viereinhalb Monate später, am 22. April 1682, zwischen La Feuillade und Desjardins vor dem Notar de Beauvais abgeschlossenen Werkvertrags, der ebenfalls verloren ist, wird in einem weiteren Dokument vom 26. Mai 1683 kurz zusammengefaßt: "le 22 avril 1682. Monseigneur le Duc de La Feuillade a fait marché avec le s^r. Desjardins qui s'est obligé de faire un grand groupe de bronze composé de la statue du roy de dix pieds huit pouces (= ca. 3,47 m) de haut, d'une Victoire de neuf pieds (= ca. 2,925 m) aussi de haut plus ou moins, de la triple alliance terrassée sous les pieds de sa Ma^{te} de telle grandeur que led. S^r. Desjardins trouvera à propos d'un globe, d'une peau de lyon et de la massue d'Hercules"(Dok.Nr.3). Somit sollte jetzt eine prinzipiell unterschiedlich konzipierte Bronzegruppe den Denkmalssockel einnehmen; die Marmorstatue dagegen wurde als Geschenk des Herzogs etwa im Sommer 1683 nach Versailles überführt und dort in der Orangerie aufgestellt (siehe Kat.Nr.XLV/73). Bereits am 24. April und 18. Juni 1682 berichtete Père Léonard de Sainte-Catherine de Sienne in seinem Tagebuch über das geänderte Vorhaben La Feuillades. Seiner Mitteilung zufolge war der Aufstellungsort des Denkmals noch nicht bestimmt: die Place Dauphine sei zu eng; vielleicht entscheide man sich für einen Platz am Ende des Pont-Neuf auf dem linken Ufer der Seine (Paris, BN, Mss., Ms.fr. 10 265, fol.12^v und 29^v; siehe Boislisle 1888, S.38, Anm.2). Da die Königsgestalt der Bronzegruppe nicht die römische Rüstung, sondern das Krönungskostüm tragen sollte, wurde das entsprechende Gewand am 25. Juni 1682 aus dem Schatz von Saint-Denis für eine Dreimonatsfrist an den Bildhauer ausgeliehen (Boislisle 1888, S.39, Anm.5: nach Paris, AN, K 120, pièce 5). Darum

arbeitete Desjardins im Sommer 1682 wohl intensiv an den Modellen des Projektes.

2b. Das von Desjardins gefertigte Modell der Gruppe fiel größer aus, als es im Kontrakt vom 22. April 1682 vorgesehen war. Das geht aus einer privaten, nicht notariell beglaubigten Vereinbarung hervor, die am 26. Mai 1683 zwischen La Feuillade und Desjardins getroffen wurde (Dok.Nr.3). Darin erklärte der Herzog, daß er mit der Vergrößerung einverstanden und auch zu einer weiteren Zahlung bereit sei. Weitere Auskünfte vermittelt ein zweiter Privatvertrag vom 14. August 1683 (Dok. Nr.4). François de La Feuillade gab an, daß er innerhalb eines Monats 10000 l. zahlen werden, da Desjardins' letztes Gipsmodell der Gruppe die in dem Vertrag vom 22. April 1682 genannten Maße überschreite; außerdem seien ein Helm, ein Schild und ein Liktorenbündel hinzugekommen. Auch alle weiteren unvorhergesehenen Leistungen, wie etwa die Anfertigung von Holz- und Gipsmodellen und Zeichnungen, seien mit dieser Zahlung abgegolten. Das Dokument läßt darauf schließen, daß im August 1682 das Aussehen der Gruppe definitiv feststand (die drei genannten kriegerischen Attribute finden sich an dem ausgeführten Bildwerk - zusammen mit dem Löwenfell und der Keule - zu Füßen des Königs) und auch die Größe bindend festgelegt war. Spätere Beschreibungen überliefern die in dem Schriftstück nicht genannten Maße: für die Höhe der gesamten Gruppe werden gewöhnlich 16 pieds (= 5,20 m) angegeben (u.a. Regnier-Desmarais 1686, S.5; Tessin 1687 = Sirén 1914, S.105; Zeichnung der Denkmalsenthüllung in Paris, BN, Est., Va 230^e = Kat.Nr.XLV/58), für die Höhe der Königsfigur 13 pieds (Regnier-Desmarais 1686, S.4; Zeichnung der Denkmalsenthüllung in Paris, BN, Est., Va 230^e Kat.Nr.XLV/58) oder 12 pieds (Tessin 1687 = Sirén 1914, S.105; die Victoria, die - auf der Kugel stehend - den König um etwa drei Fuß überragte, besaß die Höhe von 12 Fuß (Le Maire 1685, S.256) oder 13 Fuß (Regnier-Desmarais 1686, S.5: gleiche Höhe wie die Königsfigur).

Im Vergleich zum Vertrag vom 22. April 1682 wurde demnach die Figur des Königs um etwa 2 pieds 4 pouces (= 0,70 m), die der Victoria um 3 oder 4 pieds (= 0,975 bzw. 1,30 m) vergrößert. Die beiden Dokumente aus dem Jahr 1683 sprechen im übrigen nur von der Bronzegruppe, nicht aber von dem Sockel und dessen Skulpturen.

Es ist anzunehmen, daß sich Desjardins seit der zweiten Jahreshälfte 1683 mit dem Guß der Bronzegruppe und den entsprechenden Vorarbeiten beschäftigte. Unterdessen waren wohl die übrigen Bronzeskulpturen - die vier Sockelreliefs und die vier Sklaven wie auch die im Bericht vom Dezember 1681 genannten "trophées" - bereits vollendet. Desjardins verfügte über verschiedene Gießer: Roger Schabol (siehe S.206) hatte wahrscheinlich die Leitung der technischen Arbeiten inne; ihm stand sein Kompanion François Aubry zur Seite (siehe die Zeugenaussagen der beiden aus dem Jahr 1692: Guiffrey 1882, S.119). Weitere Namen finden sich in einer Kostenaufstellung aus dem Jahr 1685 (Dok.Nr.10), die allein die Bergung aus der Dammgrube des Gußhauses und den Transport der Bronzegruppe betrifft. Dort wird Schabol, der vermutlich einen eigenen Vertrag mit Desjardins

abgeschlossen hatte, nicht genannt. François Aubry erhielt die höchste Bezahlung; der Gießer Jean Taupin empfing einen etwas geringeren Lohn. Nicolas Cavillier, Picard und Samelle (?), ebenfalls "fondeurs", wurden dagegen nur wie einfache Handwerker bezahlt. Die Dokumente bestätigen nicht die Aussage von Fuessli 1779, S.58, daß Johann Jacobi Desjardins bei dem Guß geholfen habe (später vermutet auch Gurlitt 1891, S.101, daß Jacobi an dem Denkmal der Place des Victoires "den Guß von Reiterstatuen gelernt" habe).

Desjardins gelang es, die vierteilige Gruppe von ca. 5,20 m Höhe in einem einzigen Guß zu realisieren; hierfür wurden 30 milliers Bronze benötigt (siehe Regnier-Desmarais 1686, S.5). Freilich verlief der Guß nicht ohne Zwischenfälle. Denn in einem Schriftstück vom 9. März 1685 (Dok.Nr.6) wird gesagt, François de La Feuillade zahle 600 l. "pour le dédommagement et le racomodge d'un fourneau qui s'est rompu lors de la fonte de la figure du Roy". Somit muß der Guß vor dem Monat März 1685 erfolgt sein; dem entspricht die Nachricht der Gazette de Leyde vom 18. Januar 1685, die Gruppe des Königs und der Victoria sei fertiggestellt (Boislisle 1888, S.52).

3a. Nach der Vollendung der bronzenen Kolossalgruppe trat - im Zusammenhang mit der Planung des Platzes (s. S.454) - die Frage des Denkmalsockels in den Vordergrund. So schloß der Herzog im Frühjahr 1685 zwei Verträge für den Piedestal ab. Den Marmorbildhauer und -händler Jérôme Derbais verpflichtete er am 9. Februar 1685 zur Lieferung der weißmarmornen Sockelverkleidung (Dok.Nr.5). Derbais sollte sich an den von Desjardins vorbereiteten Entwurf halten; eine entsprechende Zeichnung (Kat.Nr.XLV/69) wurde dem Kontrakt beigelegt, der zudem äußerst genaue Anweisungen und Maßangaben enthält. Derbais hatte auch die Inschriften zu fertigen oder fertigen zu lassen und die Marmorplatten mit Dübellöchern zu versehen, um die Anbringung der Skulpturen vorzubereiten. Als Preis wurden 20500 l. vereinbart. 6000 l. waren sofort zu zahlen; vier Raten von je 1000 l. waren an jedem Monatsende von April bis Juli 1685 fällig, weitere sieben Raten von je 1500 l. an jedem Monatsende von August 1685 bis Februar 1686 (siehe die im Anschluß an den Vertragstext des Dokumentes Nr.5 vermerkten Quittungen: am 14. Februar 1685 empfing Derbais 6000 l., am 8. Juni und 14. Juli 1685 jeweils 2000 l. sowie am 2. November 1685 3000 l.; weitere Quittungen sind nicht bekannt).

Einen Monat später, am 9. März 1685, schlossen La Feuillade und Desjardins einen weiteren Vertrag, der die Bronzeskulpturen des Sockels betraf (Dok.Nr.6). Die Arbeiten sollten in einer Frist von sieben Monaten, d.h. bis zum 9. Oktober 1685 abgeschlossen sein. Das Gesamthonorar betrug 12500 l., zuzüglich 1200 l., die La Feuillade dem Bildhauer außerdem zusagte (400 l. aus den früheren Verträgen, 600 l. für den beim Guß der Königsfigur beschädigten Ofen und 200 l. zur Erstattung einer Zahlung, die Desjardins auf Anweisung des Herzogs an seine Arbeiter geleistet hatte). Folgende Konditionen wurden vereinbart: der Herzog wollte 6500 l. sogleich zahlen, weitere 3600 l. zum 1. Juni 1685 und nochmals dieselbe Summe zum 1. September 1685.

Aus den Angaben der zwei Kontrakte vom 9. Februar und 9. März 1685 lassen sich die ersten Phasen der Sockelplanung erschließen. Das Aussehen des im Frühjahr 1685 bestellten Piedestals ist zudem durch Desjardins' Vertragszeichnung überliefert. Obgleich die Bronzegruppe etwa 6 pieds, d.h. 1,95 m höher war als die Marmorstatue, wurde die anfängliche Sockelhöhe annähernd beibehalten: der Piedestal des im Dezember 1681 beschriebenen Denkmalmodells mit der Marmorfigur Ludwigs XIV. war 21 pieds hoch; im Vertrag vom 9. Februar 1685 wurde die Höhe auf 21 pieds 8 pouces festgesetzt. Vermutlich entsprach der 1681 konzipierte Sockel auch dem Aufbau nach weitgehend dem Entwurf des Jahres 1685, zumal man 1685 dieselben Bronzeskulpturen - die vier Sklaven und die vier Reliefs - verwendete. Doch gewann der 1685 geplante Piedestal insgesamt an Breite; statische Rücksichten mögen dabei eine Rolle gespielt haben, da die schwerere Bronzegruppe auch ein solideres Postament verlangte.

Desjardins sollte die vier bereits vorliegenden Rechteckreliefs (Kat.Nr.XLV/79-82) jeweils um 6 pouces = 16,2 cm in der Breite und um 3 pouces = 8,1 cm in der Höhe erweitern, sollte zwei um je einen Fuß größere Bronzefestons arbeiten und die acht Konsolen durch größere Exemplare - von 4 pieds 1 pouce Länge (= 1,33 m) sowie 11 pouces (= 0,30 m) Breite - ersetzen. Ferner sah der Vertrag vier Bronzefriesen mit der von Lorbeerzweigen gerahmten "devise" des Königs (dem Sonnenhaupt?) und den Worten "Nec Pluribus Impar" vor. Zudem hatte Desjardins die vier Sklaven mit jeweils zwei weiteren oder sonstigen Attributen zu versehen und auch die drei festongeschmückten Reliefmedaillons von etwa 3 pieds 3 pouces (= 1,05 m) Durchmesser (einschließlich des Rahmens) zu fertigen, die das Verbot der Duelle (Kat.Nr.XLV/83), die Vernichtung der Häresie (Kat.Nr.XLV/84) und die Unterwerfung des Dogen von Genua (Kat.Nr.XLV/86) darstellen. Desjardins erhielt die ausdrückliche Genehmigung, die für das erste Sockelprojekt geschaffenen Konsolen und Festons einzuschmelzen, um das Gußmaterial erneut verwenden zu können.

Im Juni 1685 wurde nach Aussage des Père Léonard an den Fundamenten des Denkmals (Boislisle 1888, S.49, Anm.3) auf der Stelle der künftigen Place des Victoires gearbeitet (s. S.455 ff.). Das Datum stimmt exakt mit dem Fertigstellungstermin des Sockels überein, den der mit Derbais geschlossene Vertrag vorsah. Am 26. September 1685 notierte Père Léonard, daß die Statue im Oktober errichtet werde. Etwa ab 15. Oktober 1685 traf man Vorbereitungen für die Bergung der Gruppe aus der Dammgrube. Um das Bronzebildwerk aus dem Garten des Hôtel de Saint-Chaumont hinausschaffen zu können, war es erforderlich, einen Teil der Mauer niederzureißen (siehe die genannte Kostenaufstellung Dok.Nr.10, fol.18^R u. 23^R). Der Transport selbst fand in der mit dem 12. November 1685 beginnenden Woche statt (ebd. fol.19^V); die Gazette de Leyde berichtete von dem Ereignis am 15. und am 22. November 1685 (Boislisle 1888, S.53). Die Gruppe wurde in einem Holzgehäuse zum Aufstellungsort verbracht und dort mit Hilfe einer großen Hebemaschine errichtet. Für die Bildhauer, welche die Bronzeskulptur noch nachzuarbeiten hatten, stellte man ein Gerüst auf (Dok.Nr.10, fol.23^R-24^R). Demnach war das Denkmal nun weitgehend vollendet.

3b. 1686/87 nahm man nur noch geringfügige Arbeiten am Monument vor. Das am 9. März 1685 bei Desjardins bestellte Relief der Unterwerfung Genuas (Kat.Nr.XLV/86) wurde nun nicht, wie ursprünglich vorgesehen, am Piedestal befestigt, sondern wohl im Hôtel des Duc de La Feuillade verwahrt (s. S.171). Somit wies der Sockel definitiv vier querrrechteckige und zwei runde Reliefs auf. Außerdem bestellte der Herzog am 28. Dezember 1686 bei den Gießern Pierre Le Nègre und Joseph Vinache jeweils vier Inschriftenkartuschen nach einem Modell, das sich im Atelier Jean Arnoults befand (Dok.Nr.17/18). Jeder der beiden Handwerker verpflichtete sich dazu, die Kartuschen "à la grille de fer ou au lieu que luy sera indiqué" anzubringen. Doch wurden die Tafeln nicht an dem das Denkmal umgebenden Gitter befestigt, das La Feuillade am 18. Dezember 1685 bei dem Schlosser Nicolas Rabot in Auftrag gegeben hatte (Dok.Nr.9); vielmehr versetzte man sie an die Sockelbank des Monumentes. So zeigen die nach 1687 entstandenen Stiche auf jeder Seite der Eckblöcke eine querovale Kartusche (siehe z.B.Kat.Nr.XLV/45). Die acht Tafeln enthalten die in französischer Prosa abgefaßten Inschriften, welche Ludwigs Taten für Militär, Kirche, Handel und Justiz rühmen (siehe S. 33). Am vorderen Gitter aber wurde eine Inschrifttafel angebracht, die am Piedestal keinen Platz mehr finden konnte, wie Regnier-Desmarais 1686, S.9 schreibt; sie birgt die der Bronzestatue geltenden Verse: "Tali se ore ferens, orbi et sibi, jura modumque / Dat Lodoix, famamque affectat vincere factis". Der Denkmalssockel unterscheidet sich in der endgültigen Gestalt leicht von der Vertragszeichnung des 9. Februar 1685 (Kat.Nr.XLV/69). Die Basis der bekrönenden Gruppe ist ein wenig niedriger und verzichtet auf den oberen Rundstab. Die langgestreckten Inschriften befinden sich nicht unter den Reliefs, sondern sind in Form und Bronzefriesen, die seitlich von Konsolen eingefaßt werden, über den Reliefs angebracht.

II. Die Zahlungen an Desjardins und seine Erben

Die Höhe aller an Desjardins geleisteten Zahlungen La Feuillades ist nicht bekannt. Tessin schrieb 1687, daß Desjardins insgesamt fast 200000 l. erhalten sollte; darin waren auch die Kosten für die Errichtung der Werkstatt im Hôtel de Saint-Chaumont inbegriffen (Sirén 1914, S.105). Der Bericht erscheint zutreffend, wurde doch für die Reiterstatuen Ludwigs XIV. gewöhnlich ein Preis von 90000 livres festgesetzt. Die Hauptkontrakte für das Monument der Place des Victoires sind verloren; nur die Zusatzverträge vermitteln Aufschlüsse über die Zahlungen. In der Vereinbarung vom 14. August 1683 (Dok.Nr.4) wurden Desjardins zusätzlich 10000 l. zugestanden. Der "marché des augmentations" vom 9. März 1685 (Dok.Nr.6) sah ein weiteres Honorar von 12500 l. vor; da La Feuillade dem Bildhauer aus den vorausgehenden Verträgen nur noch 400 l. schuldete, war er seinen Verpflichtungen weitgehend nachgekommen. Tessins Bericht zufolge beklagte sich Desjardins 1687 darüber, daß ihm die genannten 200000 l. "beij weiten noch nicht vollendz bezahlet seijndt". Offensichtlich aber zahlte La Feuillade in den nächsten Jahren größtenteils die geschuldeten Gelder. Denn

1694 fehlten noch noch 8800 l., wie in Desjardins' Nachlaßinventar festgestellt wurde (Seelig, Desjardins, 1972, S.182). Freilich war die nach dem Tode François de La Feuillades gegründete Gläubigergesellschaft (Boislisle 1888, S.79) allein zur Zahlung von 5800 l. "pour toutes choses" bereit. Hiermit begnügten sich wohl Jacques Desjardins d.Ä. und Marie Cadaine; denn in dem Erbteilungsvertrag des 7. Mai 1695 wird lediglich von jenen 5800 l. gesprochen (wie Anm.92, fol.5R/5V). Doch nur mit Mühe erreichten die Erben die vollständige Zahlung des Restbetrages. Louis de La Feuillade, der Sohn des Denkmalstifters, zahlte 800 l. aus freien Stücken. Die verbleibende Summe mußten Jacques Desjardins d.Ä. und Marie Cadaine einklagen: durch einen Gerichtsspruch vom 9. März (oder 9. Mai?) 1697 wurde Louis de La Feuillade zur Zahlung von 5000 l. zuzüglich der Zinsen in Höhe von 370 livres 13 sols 5 deniers verurteilt. Der Bevollmächtigte des Herzogs übertrug am 1. Juni 1700 die entsprechende Summe auf die Erben Desjardins' (Dok.Nr.21).

III. Enthüllung und spätere Geschichte des Denkmals

Schon im Herbst 1685 wurde an die Einweihung des Denkmals gedacht. Am 29. Oktober des Jahres richtete Ludwig XIV. ein Schreiben an die Pariser Stadtregierung, das sie aufforderte "d'assister avec appareil à la cérémonie qui doit estre faite pour placer ma statue dans la place nouvelle faicte au bout de la rue des petits champs en ma bonne ville de Paris..". (Paris, AN, K 1025, Nr.21). Offensichtlich ergaben sich aber Verzögerungen. Am 5. Januar 1686 verpflichtete La Feuillade den Theaterdekorateur André Camot (vgl. Weigert 1937, Teil 1, S.102 und 107, Anm.5) sowie Urbain Paillard, "menuisier des menus plaisirs du Roy", zur Fertigung einer gemalten Kulissenarchitektur, die - bei Androhung von Konventionalstrafen - in gut drei Wochen zu vollenden war (Dok.Nr.12/13). Die Scheinfassaden sollten die noch bestehenden oder die Ruinen der schon abgerissenen Häuser bei der Enthüllungszeremonie verdecken. Man hoffte, daß der König am letzten Februartag 1686 nach Paris kommen würde, um an der Einweihung teilzunehmen; doch erkrankte Ludwig XIV., so daß die Feierlichkeiten erneut aufgeschoben werden mußten (Boislisle 1888, S.58). Schließlich wurde die Zeremonie auf den 28. März 1686 festgesetzt. Ludwig XIV. ließ sich durch seinen Sohn wie durch seinen Bruder und dessen Gemahlin vertreten. Angeblich litt der König noch an seiner Krankheit; doch empfing er z.B. am 26. März den englischen Gesandten in Versailles (Clark 1938, S.107). Der Herzog von La Feuillade und die Vertreter der Stadt, die hauptsächlich die Feier prägten, umzogen mit der Garde dreimal das Denkmal (ausführliche Beschreibung bei Boislisle 1888, S.58-63; siehe auch Kat.Nr.XLV/58-60).

Nach der Enthüllung des Monuments, dessen Piedestal von einem neun Fuß (= 2,92 m) breiten Streifen aus schwarzen und weißen Marmorplatten umgeben (Dok.Nr.20, fol.11) und das durch das am 18. Dezember 1685 (Dok.Nr.9) bestellte Eisengitter eingefriedet war, unternahm der Herzog von La Feuillade einen weiteren Schritt: abschließend ließ er die Denkmalsgruppe vergol-

den. Père Léonard berichtete Ende Oktober 1686, daß man an der Vergoldung arbeite (Boislisle 1888, S.72). Als der König im Mai 1687 ein zweites Mal das Monument besichtigte, war die Vergoldung fertiggestellt (Boislisle 1888, S.71). Desjardins selbst war keineswegs mit ihr zufrieden (Sirén 1914, S.105); Lister (³1699, Ausg.1967, S.27) kritisierte sie scharf: "... indeed the shining seems to spoil the Features, and give I know not what confusion".

Um dem möglichen Verfall des Denkmals vorzubeugen, traf La Feuillade am 29. Juni 1687 eine ungewöhnliche Erbschaftsverfügung: aus den Einkünften der Besitzungen im Poitou und in der Marche sollten die Nachfahren des Herzogs das Monument und dessen Beleuchtung instandhalten, sollten es alle fünf Jahre am Namenstag des Königs durch die Vertreter der Stadt inspizieren und auf deren Verlangen hin im Abstand von 25 Jahren erneut vergolden lassen; falls die Linie der Aubusson ausstürbe, hätten alle Rechte und Pflichten auf die Stadt überzugehen (Boislisle 1888, S.73 und Tuetey 1913, S.404/o5). Die Protokolle der Denkmalsvisiten geben genaue Auskunft über den Erhaltungszustand des Monuments und der vier Laternen. Die Experten konnten am 5. September 1687 (Dok.Nr.2o) und am 5. September 1692 (Tuetey 1913, S.406/o7) nichts an dem Denkmal selbst aussetzen. Das am 6. September 1717 aufgesetzte Protokoll stellte einige kleinere Beschädigungen fest. So waren verschiedene Dübel gelockert und Marmorstücke herausgebrochen; auch traten am Sockel einige Verschiebungen zutage (Paris, AN, K 1o25, Nr.41). Dem Bericht vom 6. Juni 1733 zufolge begann das Gold schwärzlich zu werden; das gleiche wurde am 8. August 1738 festgestellt (Tuetey 1913, S.407-41o). Am 28. Juli 175o beobachtete man "plusieurs grandes cassures aux Esclaves" (Tuetey 1913, S.41o). Die Besichtigung vom 1o. Juni 1766 erbrachte als Resultat, daß die Vergoldung weitgehend verschwunden war und gerade an den Attributen fehlte; zudem waren verschiedene Teile der Gruppe gestohlen worden (Tuetey 1913, S.41o/11; siehe auch Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.3, S.483: "Ce monument est très-négligé, & le beau groupe du Roi & de la Victoire n'a point été redoré depuis sa position..."). Am 16. Juli 1772 stellten die Experten die grundsätzliche Frage, ob die Vergoldung zu erneuern sei; wie das Protokoll überliefert, vertraten zahlreiche Künstler die Ansicht, daß die Bronze wieder den natürlichen Farbton annehmen solle, "ce qui mettroit le travail du modèle et de la ciselure dans un plus grand jour" (Tuetey 1913, S.411/12). Im April 1776 erhielt der Vicomte d'Aubusson die Genehmigung, daß er sich der Vergoldung nicht mehr anzunehmen brauche (Tuetey 1913, S.412/13). 1788 fand die letzte Denkmalsbesichtigung statt (Tuetey 1913, S.413-2o).

Nachdem die vier Bronzesklaven bereits 179o entfernt worden waren, wurde die Bronzegruppe in den Tagen vom 11. bis 13. August 1792 zerstört (zum Datum siehe G. Vauthier: Autour du Paris de la Révolution et de l'Empire. In: BSHAF 1912, S.178-2o6; s. S.186; siehe auch Kat.Nr.XLV/64). Die Bronzereliefs gelangten in verschiedene Depots (s. S.494). Auf dem Sockel des gestürzten Standbildes errichtete man zunächst eine Säule der "Liberté" und der "Egalité" (Vauthier 1912, S.186). Anschließend wurde auf dem Piedestal das Modell eines Obelisken

aufgestellt, der die Siege der Revolutionsheere verherrlichen sollte. Doch gelangte das Projekt nicht zur Ausführung; so wurden im September 1800 der barocke Denkmalssockel und das Obeliskenmodell zerstört (Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.12; zu den provisorischen Revolutionsmonumenten und deren Projekte siehe auch Paul Marmottan: Les statues de Paris. Paris 1886, S.78 ff.; Boisliis 1888, S.91; Vauthier 1912, S.187 ff.; Marie-Louise Biver: Le Paris de Napoléon. Paris 1963, S.151 ff.). Nach 1800 gelangte auf dem Platz das Monument des General Desaix zur Aufstellung, das verschiedene Veränderungen erfuhr (siehe ausführlicher Biver 1963, S. 152 ff.), bis es - noch vor dem Sturz Napoleons - entfernt wurde. Die bourbonische Restauration versah die Place des Victoires mit einem Reitermonument Ludwigs XIV.; das Werk François-Joseph Bosios, das am 25. August 1822 enthüllt wurde, befindet sich noch heute auf dem Platz (siehe vor allem Olivier Blanchard de Boismarsas: Notice sur la nouvelle statue équestre de Louis XIV. Paris 1822, S.9 ff. und die ausführlichen Dokumente in Paris, AN, F 13 697, F¹³ 1259 und F²¹ 583 sowie die Sockelentwürfe in Paris, BN, Est., Va 230^e und Paris, AN, N III Seine, Nr.1154, 1-20: Monique Hébert und Jacques Thirion: Catalogue général des cartes, plans et dessins d'architecture. Bd.1: Série N. Paris et le Département de la Seine. Paris 1958, Nr.310).

B. Der Platz

Wie aus dem Bericht des Mercure galant vom Dezember 1681 hervorgeht, war das Denkmalsmodell im Garten des Hôtel de Saint-Chaumont in der Weise aufgestellt, daß es - wie auf einem Platz - aus der Ferne gesehen und von allen Seiten betrachtet werden konnte. Als La Feuillade am 22. April 1682 Desjardins die Bronzegruppe des Königs und der Victoria in Auftrag gab, hatte er sich zweifellos bereits für die Aufstellung auf einem Denkmalsplatz entschieden. So berichtete Père Léonard am 24. April 1682 von einer geplanten Anlage nahe dem Pont-Neuf (s. S.193). Hier wäre das Denkmal wohl auf die Vorderseite ausgerichtet worden. Das ist auch das Merkmal eines unveröffentlichten Projektes (Kat.Nr.XLV/1 und 2), das sich wahrscheinlich auf die Aufstellung der von La Feuillade gestifteten Königsstatue bezieht, da der Grundriß des eingetragenen Denkmals dem des später auf der Place des Victoires errichteten Monumentes unmittelbar gleicht. Von der rue St-Martin sollte zur rue de la Ferronnerie eine breite Straße gezogen werden; an deren Ende, direkt an der rue St-Denis, hätte sich das Denkmal in einer Architektur von halbkreisförmigem Grundriß erhoben (vgl. die im Grundriß ähnliche Place Royale zu Dijon, die Jules Hardouin-Mansart um 1686 entwarf: Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.616-18). Auch hier sind allein die Vorder- und die Rückansicht des Monuments von Bedeutung (hingegen ist es nicht möglich, die Zeichnung THC 6217 des Stockholmer Nationalmuseums, die den Grundriß eines achteckigen Platzes wiedergibt, als ersten Entwurf zur Place des Victoires anzusehen, wie es Erich Bier im Ausst.Kat. Bullet 1945, S.23, Nr.5 und Stopfel 1964, S.157, Anm.157b, Abb.56a vorschlagen; der Grundriß des in der

Mitte befindlichen Monumentes - es muß sich nicht zwingend um ein Standbild Ludwigs XIV. handeln - entspricht nicht dem Denkmal La Feuillades, dessen Sockelform schon frühzeitig festlag). Der Plan Kat.Nr.XLV/1 und 2 entstand vermutlich in der zweiten Jahreshälfte 1683. In der Sitzung vom 28. August 1683 erklärte die Stadt Paris ihre Bereitschaft, das Platzprojekt La Feuillades finanziell zu unterstützen. Bald darauf fiel die endgültige Entscheidung zugunsten des späteren Standortes: am 3. Dezember 1683 erwarb der Herzog das Hôtel de la Ferté-Senneterre zum Preis von 120000 l. (Dumolin, Etudes, Bd.2, 1930, S.216/17); sogleich kam das Gerücht auf, daß dort der Platz für die Königsstatue entstehen werde (siehe die Angaben aus der Gazette de Leyde bei Boislisle 1888, S.46, Anm.1). Im Jahr 1684 ruhten alle Projekte, da La Feuillade schwer erkrankte und anschließend an einem Feldzug teilnahm (Boislisle 1888, S.46). Erst Anfang 1685 setzten erneut die Planungen ein. Der Marquis de Sourches berichtete in seinen Memoiren am 12. Februar 1685, daß der Marschall von La Feuillade die Enteignung einiger Grundstücke erwirkt habe, um den Platz anlegen zu können; er selbst werde das 1683 gekaufte Hôtel de la Ferté-Senneterre z.T. abreißen (Boislisle 1888, S.47). Die Stadt ließ sich durch einen königlichen Erlaß vom 5. März 1685 dazu ermächtigen, für die Enteignungen Kredite aufzunehmen (Boislisle 1888, S.48). Am 20. März 1685 wurde durch die Stadt bekanntgegeben, daß der König die Erbauung des Platzes auf der rue des Fossés-Montmartre und auch die Anlage zweier Straßen billige, die auf den Platz münden sollten. In den folgenden Monaten nahm die Stadt die Enteignung der Häuser und Grundstücke vor, die sich im Besitz von Charles Perrault, René Jajollet de Larré und der Madame Hotman befanden (siehe Kat.Nr.XLV/5-7). Zugleich wurde die Planung des Platzes in Angriff genommen. Le Maire 1685, Bd.3, S.282 schreibt in dem Abschnitt über das Hôtel de la Ferté-Senneterre: "L'on croit que l'on abatra cét Hostel, & que la Place est destinée pour en faire une Place quarrée pour y placer la statue du Roy ...". Die Gazette de Leyde des 22. März 1685 spricht von einer "Place ovale". Ein frühes Planungsstadium spiegelt die Zeichnung Kat.Nr.XLV/3 wider; dort ist der Platz im Vergleich zur späteren Ausführung wesentlich kleiner. Demgemäß berichtet Père Léonard im Juni 1685, der Herzog von La Feuillade habe noch nicht über die Größe des Platzes entschieden (Boislisle 1888, S.49, Anm.3). Auch die Zeichnung Kat.Nr.XLV/4 geht dem definitiven Entwurf voraus; hier scheinen die Fassaden des geplanten Platzes tatsächlich eher einem Oval zu entsprechen. Die Entscheidung über das endgültige Aussehen des Platzes fiel spätestens am 20. August 1685, als Jules Hardouin-Mansart den Plan signierte, der knapp einen Monat später, am 15. September, auch von den Vertretern der Stadt Paris paraphiert wurde (Kat.Nr.XLV/8). Hardouin-Mansart legte den Durchmesser des Platzes auf 40 toises (= 78 m) fest. Die kreisförmige Anlage sollte sich im Nordosten öffnen: hier berührte der Straßenzug der rue du Petit-Reposoir und der rue du Vide-Gousset den Kreis gleich einer Tangente; somit wurde dem Platz eine gewisse Orientierung verliehen (vgl. Hamon 1971, S.76 ff.). Im übrigen besaßen die Fassadenabschnitte nicht dieselbe Länge: die Platzarchitektur

wurde von den einmündenden Straßen ungleichmäßig durchschnitten.

Am 12. September 1685 verpflichtete die Stadt den Architekten und Bauunternehmer Jean-Baptiste Prédot zur Errichtung der Platzanlage nach Hardouin-Mansarts Entwurf; zugleich sollte er einen Teil des Hôtels de La Ferté-Senneterre und die Häuser der Hotman, Perrault und Larré abreißen (Boislisle 1888, S.51/52). Der Bau der den Platz umgebenden Häuser wurde erst im Laufe des Jahres 1686 in Angriff genommen. Als die Enthüllung des Monumentes am 28. März 1686 stattfand (Boislisle 1888, S.58-63; siehe auch Johann Christian Lünig: Theatrum ceremoniale historico-politicum. Teil 2, Leipzig 1720, S.1024-26), war die Architektur noch nicht begonnen, so daß La Feuillade die auf Leinwand gemalte Scheinarchitektur anfertigen lassen mußte (Dok.Nr.12/13). Offenbar im April 1686 schloß Prédot die ersten Verträge mit den Handwerkern (Privatvertrag für Zimmermannsarbeiten am 20. April und 6. Mai 1686; Privatvertrag für Schlosserarbeiten am 27. April 1686; Privatvertrag für Tischlerarbeiten am 2. Mai 1686. Die Verträge selbst sind nicht erhalten, doch wird deren Inhalt in den Quittungen vom 30. Dezember 1686 und 2. Januar 1687 wiedergegeben: Paris, AN, Min. centr., LXXXIII, Lanverdy, 189). Drei Jahre später, am 26. März 1689, verkaufte Prédot eines der Häuser an der Place des Victoires (siehe Emmanuel-Henri de Grouchy und Jules-Joseph Guiffrey: Artistes français des XVII^e et XVIII^e siècles. In: NAAF 3.F.VII, 1891, S.91. Original in Paris, AN, Min.cent., XCV, de Beauvais, 43).

Nach Jules Hardouin-Mansarts Plan sollte die Anlage weitgehend kreisförmige Gestalt besitzen. So war vorgesehen, auch das Hôtel des Herzogs in die gleichmäßig gerundete Fassadenarchitektur einzubeziehen. La Feuillade hielt sich aber nicht an das Projekt: diejenigen Partien des Hôtel de La Ferté-Senneterre und des Hôtel d'Hémery, die nicht der Platzanlage geopfert worden waren, ließ er zu seinem eigenen Hôtel umgestalten, dessen Bau sich auch über die frühere rue des Fossés-Montmartre erstreckte. Hieraus ergeben sich Schwierigkeiten mit dem Staatssekretär Chateauneuf, da die Straße unmittelbar auf dessen Hôtel de la Vrillière zuführte. Überdies fügte sich die Fassade des Hôtel de La Feuillade nicht in die Rundung des Platzes: die gerade Front des Hôtels ragte in den Platz hinein. Zudem ließ La Feuillade zwei Gitter errichten, die von der Denkmalseinzäunung zu den Ecken seines Hauses führten (Vertrag mit dem Schlosser André Peillon vom 19. September 1686 = Dokument Nr.16); das Gitter ist auf den Grundrißplänen Kat.Nr.XLV/8 und XLV/11 eingezeichnet und auch auf dem Stadtplan des Albert Jouvin de Rochefort (Ausg.1690) wiedergegeben (Paris, BN, Est., Va 419 j, Bd.2). Sauval, Ausg.1750, Bd.1, S.627/28 schreibt von den "grilles qu'il avoit fait dresser aux deux côté du piedestal de la statue pour empêcher le public de passer devant le monument ..."

Erst nach dem Tode La Feuillades wurde der Entwurf des noch im Bau befindlichen Hôtels abgeändert: am 16. November 1691 kam der Bruder des Herzogs, der Erzbischof von Embrun, mit der Stadt dahingehend überein, daß die vorspringende Partie des Hôtels der Kommune überlassen werden sollte; die Stadt verpflichtete sich dazu, die Fassade umzubauen und sie der ge-

rundeten Architektur des Platzes anzugleichen. Genaue Auskunft gibt das Protokoll der Platzvisite vom 5. September 1692 (Paris, AN, H 1923; siehe auch Tuetey 1913, S. 407): "Nous avons trouvé, disent les experts (Jean Beausire und Charles Hébert), que les bâtiments des deux costez de ladite place sont entièrement faits et élevés sur leur plan circulaire, le premier fait par la Ville et l'autre opposé, du costé de la rue des Petits-Pères, par feu monseigneur le duc de la Feuillade, la face de l'hôtel de feu mondit seigneur duc étant au devant de ladite statue ayant esté avancée de trente pieds ou environ sur ladite place et en ligne droite, au lieu que suivant le plan agréé par le Roy, ladite place en ses trois faces contiguës devoit estre d'un cercle parfait, mais depuis la mort dudit seigneur duc, il a esté arresté que ladite façade seroit retirée, et au lieu d'estre retablie comme elle est à présent sur une ligne droite, elle sera continuée en ligne circulaire de pareille ordonnance et scimétrie que les deux autres costez de ladite place ..." Nach dem Monat Mai 1692 wurde auch die auf das Hôtel de la Vrillière zuführende Straße wieder eingerichtet (siehe die Grundrißzeichnungen Kat. Nr. XLV/11 und XLV/12). Ein schwerwiegender Eingriff in die Platzarchitektur erfolgte erst nach 1880 durch den Bau der rue Etienne Marcel; zugleich wurden einige Häuser des Platzes neu errichtet.

In der Geschichte der Platzarchitektur hat die Place des Victoires als erster Denkmalsplatz von annähernd kreisförmigem Grundriß zu gelten. Es handelt sich um eine bevorzugte Form Jules Hardouin-Mansarts, der auch für Aix-en-Provence im Herbst 1686 einen runden Denkmalsplatz vorschlug (Herdning 1970, S. 186). Bemerkenswert ist die gewaltige Höhe des Monumentes im Verhältnis zur Größe des Platzes, der darum recht eng erscheint; ähnlich ist auch die Place Royale in Dijon konzipiert. Da die auf die Place des Victoires zuführenden Straßen untergeordnete Bedeutung besitzen und keine wichtigen Achsen darstellen, spielt auch der Fernblick auf das Denkmal eine geringe Rolle. Das hauptsächliche Ziel ist es wohl, in den gedrängten Verhältnissen der Architektur das Monument umso kolossaler erscheinen zu lassen (siehe die Beobachtungen von Lavedan Bd. 3, 1959, S. 287). Freilich mögen auch andere Gründe dazu geführt haben, daß der Platz relativ klein gehalten wurde. Da die Krone das Unternehmen finanziell nicht förderte, sah sich die Stadt Paris vermutlich nicht in der Lage, weitere Grundstücke aufzukaufen oder zu enteignen. Ein anderes Motiv überliefert Daniel Cronström am 17. August 1705 in dem an Nicodemus Tessin d.J. gerichteten Brief, der von der Vorführung des Louvre-Projektes Tessins berichtet: "Mr. de Coste et tout le monde loue extrêmement vostre industrie et vostre goust dans le plan général, mais on dit la cour ronde trop petite. Fornaro (sic! d.i. der als Architekt dilettierende Herzog Ferdinando Francesco Fornari-Colonna: siehe Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd. 19, 1906, S. 124/25, Anm. 6, vgl. auch unsere S. 457) repliqua qu'elle est aussi grande que la place publique des Victoires, que l'on n'a pas voulu plus grande par ordre du Roy" (Weigert/Hernmarck 1964, S. 344).

C. Die Laternen

Im Jahre 1685 begegnet erstmals der Plan, das für die Place des Victoires bestimmte Denkmal zu beleuchten. Der Marine-Staatssekretär Seignelay schrieb Anfang 1685 an den Marine-Intendanten Girardin de Vauvré, der König habe La Feuillade drei große Lampen zugestanden, die das Denkmal von oben beleuchten sollten, und überdies zehn kleinere Lampen von ein- einhalb oder zwei Fuß Größe bewilligt (Boislisle 1888, S.55/56). Über die damals projektierte Form der Aufstellung ist nichts bekannt; die kleineren Lampen lassen an ephemere Aufbauten mit einer Vielzahl von Lichtern denken.

Wohl bald darauf faßte La Feuillade den Entschluß, vier Laternen auf kolossalen Säulenaufbauten an vier Punkten des Platzes zu errichten. Auf der Zeichnung Kat.Nr.XLV/4, die vor dem 20. August 1685 entstanden sein muß, sind bereits die Laternenarchitekturen eingetragen, die im Grundriß der späteren Ausführung entsprechen. Wohl zu einem früheren Zeitpunkt entstand der Entwurf eines "Fanal" (Kat.Nr.XLV/7o), der sich von der realisierten Fassung grundsätzlich unterscheidet. Am 2. September 1685 schloß La Feuillade mit dem Marmorbildhauer und -händler Jérôme Derbais den Vertrag für die Fertigung einiger Marmorteile der vier Aufbauten, die bis Ende November 1685 vollendet sein sollten (Dok.Nr.8). Schon einen Tag zuvor hatte Derbais seinerseits die Bildhauer Nicolas Dezaigre und André Jesseaume (oder Gessaulme) dazu verpflichtet, die Marmorarbeiten für die vier Laternen bis Allerheiligen durchzuführen (Dok.Nr.7). Die Zeichnungen lieferte Jean Berain d.Ä. Doch wird im Vertrag vom 2. September neben Berain auch Desjardins als Entwerfer genannt. Zudem war der Bildhauer an der Aufsicht beteiligt. Nach Auskunft des Vertrages vom 2. September sollte der königliche Architekt Lefèvre die Schätzung der Arbeiten übernehmen. Der am Vortag abgeschlossene Kontrakt nennt als Schätzer dagegen Jules Hardouin-Mansart, den Lefèvre oder Thomas Gobert vertreten konnten. Im Vergleich zu den Architekten des Königlichen Baubüros spielte Desjardins nun nicht mehr die entscheidende Rolle.

Am 7. November 1685 stellte man die Modelle der vierzig Lampen auf, die mit jeweils vier Lichtern vor dem Denkmal brennen sollten (Boislisle 1888, S.53). Es handelt sich hier nicht um die monumentalen Laternen auf den Säulengruppen, sondern um Lampen einfacherer Art, die vielleicht nur als Festillumination gedacht waren (siehe auch die undatierte Kostenaufstellung Dok.Nr.11, die sich auf verschiedene Lampenmodelle nach dem Entwurf Jean Berains und des Herzogs von Fornari-Colonna vgl. unsere S.456 bezieht). Zugleich wurde im November 1685 der an die Marinewerkstätten ergangene Auftrag für insgesamt vierzehn Laternen überraschend zurückgenommen, da sie der Herzog von La Feuillade nicht mehr benötigte, wie es in dem Schreiben heißt (Boislisle 1888, S.56). Trotz mancher Unklarheiten läßt sich feststellen: auf kleinere Lampen wurde fortan ganz verzichtet; statt der drei Schiffslaternen sollten definitiv vier große "Fanaux" auf marmornen Stützen den Platz erhellen (siehe auch unsere S.197).

Bei der Denkmalsenthüllung am 28. März 1686 waren die Laternen und deren Säulenaufbauten fertiggestellt. Doch nahmen

vorerst Gipsausführungen die Stelle der vierundzwanzig Bronze-medallions an den "Fanaux" ein. Auch als Ludwig XIV. am 30. Januar 1687 erstmals den Platz besichtigte, fanden sich an den Laternen allein "les modèles des bas-reliefs et des autres ornements que l'on doit y attacher" (Mercure galant, Februar 1687, S.70 ff.; zitiert nach Boislisle 1888, S.70). Präzise Auskünfte über die Laternen und den Stand der Arbeiten gibt die Denkmalsvisite vom 5. September 1687 (Dok.Nr.20). Ohne die bekrönenden Laternen betrug die Gesamthöhe der Sockelaufbauten 24 pieds 7 pouces = 8 m. Der auf einer 6 pouces = 0,16 m hohen Stufe aufsetzende Sockel mit den drei eingeschwungenen Seiten, der aus geädertem Marmor bestand, maß 3 pieds = 0,975 m in der Höhe. Die drei dorischen Säulen jeder Gruppe, die in jaspisfarbenem Marmor gearbeitet waren (d'Aviler 1691, Bd.2, Ausg.1693, S.154 gibt als Material "du moindre Rance" an), besaßen nach Auskunft der Beschreibung die Höhe von 17 pieds = 5,52 m (der Vertrag vom 2. September 1685 = Dok.Nr.8 nennt dagegen die Höhe von 15 pieds = 4,87 m) und einen Durchmesser von 2 pieds = 0,65 m; Basen und Kapitelle bestanden aus weißem Marmor. Auf den Säulen setzte das Gebälk aus rotem Marmor auf (nach Auskunft von Dok.Nr.8; Dok.Nr.20, fol.12 spricht von "marbre jaspé"). Über dem Gebälk mit dem weit ausschwingendem Gesims erhob sich ein in weißem und schwarzem Marmor gefertigtes Sockelstück, das sich in Form einer Kehle stark verjüngte (siehe die Beschreibung der Dokumente Nr.7 und 8, die als Höhe 1 pied 10 pouces = 0,595 m angeben, während Dok.Nr.20, fol.12 von 2 pieds = 0,65 m spricht). Die zwölfköpfigen Lampen, die eine Lilienkrone überragte, besaßen eine Höhe von 10 pieds = 3,65 m.

An den drei schmalen Stirnseiten des die Säulen tragenden Piedestals befand sich jeweils eine bronzene Bourbonenlilie, während die zum Platz hin orientierten Längsseiten jeweils eine Bronzetafel aufnahmen. Dort waren in erhabenen Buchstaben die lateinischen Inschriften gesetzt, die sich auf die drei entsprechenden Medallions jeder Seite bezogen. Der gekahlte Sockel, über dem sich die Lampen erhoben, war an allen drei Seiten mit dem Spiegelmonogramm des Königs über gekreuzten Füllhörnern geschmückt. An dem Gesims des Gebälks saß auf den zwei zum Platz hin weisenden Seiten eine große Löwenkopfmäsk; an einem Ring hielt sie die Gehänge der drei blattkranzgeschmückten Medallions, die durch waagerecht verlaufende Eisenstangen zusätzlich mit den Säulen verbunden waren. Die Bronzeteile wiesen größtenteils Feuer- oder Blattvergoldung auf.

Wie die Experten am 5. September 1687 feststellten, waren damals nur die sechs Reliefs (Kat.Nr.XLV/90-95) und zwei Inschrifttafeln jener Laterne vollendet, die sich an der Ecke zur rue d'Aubusson - der späteren rue Croix-des-Petits-Champs - erhob. Nach Aussage des Protokolls versicherte La Feuillade, daß die Arbeiten bis zum Ende des Jahres abgeschlossen würden. Auch fehlten bei den "Fanaux", die an der Einmündung der rue de La Feuillade und der rue du Mail (oder rue Vide-Gousset) standen, die zur Bedienung der Lampen erforderlichen Treppen, da hier die entsprechenden Häuser noch nicht gebaut waren (siehe die Angaben der in den Häusern gelegenen Treppen auf der

Grundrißzeichnung Kat.Nr.XLV/12). Dennoch wurden die Lichter jeden Abend angezündet.

Im Jahre 1699 erhielt Louis de La Feuillade, der Sohn des Denkmalstifters, die Genehmigung zur Auflösung des Fonds, aus dessen Mitteln die Illumination der Place des Victoires bestritten werden sollte (Boislisle 1888, S.81/82). Ein Erlaß vom 20. April 1699 stellte fest, daß die "Fanaux" nicht erforderlich seien, da die ohnehin vorhandenen Laternen den Platz ausreichend erhellten; außerdem wurde bemängelt, daß sich dort im Sommer Vagabunden versammelten (Boislisle 1888, S.81/82). Angeblich war es Ludwig XIV. selbst, der die Anweisung erteilte, die Beleuchtung einzustellen (siehe Dangeau Bd.7, 1856, S.86). Das erscheint - unter Berücksichtigung der gleichzeitigen Vorgänge um die Place Vendôme - nicht ausgeschlossen (s. S.194/95 und 202).

Bei der Platzbesichtigung vom 6. September 1717 wurde festgestellt, daß die Laternen an der rue du Petit Reposoir wie an der rue des Petits-Pères (oder rue Vide-Gousset) weder Medaillonreliefs noch Inschriften aufwiesen; bei dem Fanal an der rue d'Aubusson fehlten die Inschriften und die Lilien am Sockel, während die sechs Bronzetondi vorhanden waren. Einzig die Laterne an der rue d'Aubusson war somit alles in allem fertiggestellt (Paris, AN, K 1025, Nr.41). Am 23. Oktober 1717 erließ der königliche Rat einen Erlaß hinsichtlich der Bitte Louis de La Feuillades, die vier Laternen entfernen zu lassen; der Rat beurteilte den Antrag günstig, überwies die Angelegenheit aber zunächst an die Stadt, die das Gesuch prüfen sollte (Boislisle 1888, S.82/83; siehe auch Paris, AN, K 1025, Nr.42). So wurde am 18. November 1717 nochmals eine Visite des Platzes durchgeführt und ein Protokoll verfaßt, das u.a. feststellte: "Et par conséquent il conviendrait beaucoup mieux les supprimer tout entières, dé-gageroient les quatres principales avenues et entrées de lad.^e place, donneroient plus d'espace au public, et osteroient toutes occasions de désordres, d'y attrouper des fainéans, d'y faire des salletez, et d'y apporter des ordures" (Paris, AN, K 1025, Nr.44). Am 29. November 1717 erteilte die Pariser Stadtregierung den "avis pour la démolition et suppression des quatre groupes" (Paris, AN, K 1025, Nr.46). Eine Anordnung des königlichen Rates vom 3. Januar 1718 legte dar, daß dem Herzog Louis de La Feuillade die Genehmigung zum Abbruch der vier Laternen gegeben werde (Boislisle 1888, S.83). Vom gleichen Tag datiert die bestätigende Urkunde; das Pariser Parlament registrierte sie am 7. Mai 1718 (siehe die Zusammenstellung der Dokumente in dem Nachlaßinventar Louis de La Feuillades vom 12. Februar 1725: Paris, AN, Min. centr., CXIII, Savalette, 308). Am 22. Juni 1718 schloß Louis de La Feuillade mit den Pariser Theatern vor dem Notar Savalette einen Vertrag ab, der die Schenkung der zwölf Säulen der Laternen "avec toutes leurs dépendances" an das Kloster vorsah; als Gegenleistung sollten die Mönche jährlich je eine Messe für Ludwig XIV. und für François de La Feuillade lesen (Paris, AN, L 961; Abschrift in Paris, Bibliothèque Doucet, Ms.Nr.1075¹). Die Säulen waren jedoch zu groß, um - wie vorgesehen - bei dem geplanten Hochaltar der Kirche Verwendung

finden zu können. Später gelangten vier der Säulen in die Kathedrale von Sens; dort tragen sie den Baldachin des 1742 von Giovanni Servandoni errichteten Hochaltars (Boislisle 1888, S.83; Eugène Chartraire: La Cathédrale de Sens. Paris 41963, S.50). Der Verbleib der übrigen acht Säulen ist nicht bekannt.

Lit.: Brice 1684, Bd.1, S.115-18; ³1698, Bd.1, S.169-200; ⁹1752, Bd.1, S.398-434; Le Maire 1685, Bd.3, S.255/56 und 282; Michel Le Clerc: Sur la Statue du Roy. Erigée dans la Place des Victoires. Sonnet. o.O. o.J. (1686); Relation generale de tout ce qui s'est passé touchant la Statue que M. le Duc de la Feuillade a fait elever à la gloire du Roy. In: Mercur galant, April 1686, S.215-250; Description de la marche et des cérémonies faites pour l'élevation de la Figure du Roy en la Place de la Feuillade, le 28. mars 1686. Paris 1686; Regnier-Desmarais 1686; Journal des Scavans 14, 1686, S.121-25 (15. April 1686: Zusammenfassung von Regnier-Desmarais 1686); Abbé und Mlle Catelan la Cadette: Inscriptions en vers latins et françois, pour les bas-reliefs de la statue du roy. o.O. o.J. (1686); Vertron 1687, Ausg. Du Seigneur 1866, S.112; Lemée 1688, passim; Description de la statue ... 1690; d'Aviler 1691 (Bd.1, Ausg. 1694, S.316); Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd.1, S.396-98; Lister ³1699, Ausg. 1967, S.27/28; Lecomte, Ausg. Brüssel 1702, Bd.3, S.110/11; Theatrum Europæum Bd.12, Frankfurt a.M. 1701, S.1070-1074; Le Rouge 1716, Ausg. 1883, S.58-60; Félibien/Lobineau 1725, Bd.2, S.1515; Bd.4, S.274-84; Sauval, Ausg. 1750, Bd.1, S.627/28; Louis Moréri: Le Grand Dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'Histoire sacrée et profane. Ausg. Amsterdam-den Haag 1751, Bd.4, S.177/78; J.-Fr. Blondel, Architecture française, Bd.3, 1754, S.34-37 und Bd.4, 1756, S.43 und 54; Lacombe 1755, S.218; A.-N. Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757, S.169/70; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.3, S.60-74; Patte 1765, S.99-104; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Hébert 1766, Bd.1, S.371 und Bd.2, S.333/34; Expilly Bd.5, 1768, S.409/10 und 494; Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut und Magny: Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs. Bd.4, Paris 1779, S.35-42; A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.106/07; Jacques-Antoine Dulaure: Nouvelle description des curiositez de Paris. Paris ³1791, Teil 2, S.300-303; Meyer 1797, Bd.1, S.53-58; Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.9-14; Galetti 1809, S.60/61; Saint-Victor Bd.2, 1809, S.113-18; N.-L. Morel: Description des nouvelle et ancienne statues de Louis XIV, inaugurées l'une le 28 mars 1686 et l'autre le 26 août 1822, place des Victoires. Paris 1822; Olivier Blanchard de Boismarsas: Notice sur la nouvelle statue équestre de Louis XIV, fondue d'après le modèle de M. Bosio ... précédée de quelques considérations critiques et d'un aperçu historique sur la Place des Victoires et sur les divers monumens qui l'ont décorée depuis sa construction. Paris 1822; Leopoldo Cicognara: Storia della scultura del suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Bd.6, Prato ²1824, S.286-88; Antony Béraud und P. Dufey: Dictionnaire historique de Paris.

Paris ²1828, Bd.2, S.647-49; Dulaure ⁷1839, Bd.3, S.208-12; Baert, Ausg.1848, S.85; Paul Marmottan: Les statues de Paris. Paris 1886, S.76-82; Boislisle 1888, S.10-93; Marchal 1895, S.464; Charles Normand: Un des médaillons qui décoraient les faces des fanaux, de la Place des Victoires à Paris. In: L'Ami des Monuments et des Arts 17, 1903, S.249; Louis Bonnier: Aspects de Paris. Mémoire de M. le Préfet de la Seine au Conseil Municipal. Paris 1910; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Charles Sellier: Anciens hôtels de Paris. Paris 1910, S.140-44; Lemonnier 1911, S.71/72 und 299/300; Albert Erich Brinckmann: Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Berlin 1912, S.102-o5, Abb. 34; Tuetey 1913, S.404-21; Maurice Piquet: Paris sous Louis XIV. Paris 1913, S.88-95; Sirén 1914, S.105/o6; Michel 1917, S.64-66; Steinmann 1917, S.346-51; Brinckmann 1919, S.309, 323 und 370; Michel, Histoire, Bd.6 2, 1922, S.724/25; Josephson, Desjardins, 1928, S.171-76; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.235-241, Nr.344-56; Vitry 1934, S.65; Callisen 1941, S.133/34; J.-C.Moureaux: La rue, son architecture et son décor. In: Architecture française 4, Heft 31/32, 1943, S.16, Abb.S.25/26; Josephson 1943, S.113-24, Abb.71-78; Benoist 1945, S.156; Réau 1946, S.294-300; Hauteceur, Architecture classique, Bd. 2/2, 1948, S.603-o7; Pradel 1949, S.38 und 60; Keutner 1956, S.167; Lavedan Bd.3, ²1959, S.285-89, Abb.134-36, Taf.XVII,2; Langenskiöld 1959, S.146-50; Réau 1959, Bd.1, S.237/38; Bourget, Cattaui 1960, S.99/100; Weigert 1962, S.89; Menzhausen 1963, S.26/27; Stopfel 1964, S.157, Anm.157b; Yvan Christ: Place des Victoires. In: Dictionnaire de Paris. Paris 1964, S.568/69; Blumer 1965, Sp.1409/10; Volk 1966, S.61 und 85, Anm.4; Ellenius 1966, S.165-77 und 180/81; Ernst Egli: Geschichte des Städtebaus. Bd.3, Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1967, S.62; Bush 1967/1976, S.197; Maurice 1967, S.19/20; Jacquot 1968, Bd.3, S.433-39; Pierre Lavedan: Un projet de remise en état de la Place des Victoires à Paris. In: Vie Urbaine N.F.1968, S.139-42; Herdin 1970, S.49; Gutkind Bd.5, 1970, S.268/69, Abb.187/88; H.Keller 1970, S.122, 163 und 196; U.Keller 1971, S.54-56; Berckenhagen 1971, S.78-80, Abb.4/5; Hamon 1971, S.76-69; Becker 1971, S.77, Anm.3; Hauteceur 1972, Bd.1, S.303; Seelig, Desjardins, 1972, S.165 und 181/82, Anm.2; Lavedan 1975, S.217-19; Bénézit 1976, Bd.3, S.253; Souchal 1977, S.253-57, Nr.45; Hodgkinson 1977, S.423; Solange Doumic: La place des Victoires doit redevenir Louis XIV, Sonderdruck o.J. o.O., S.138.

Grundrisse

XLV/1

Erstes Aufstellungsprojekt (?)

Herbst 1683 (?). - Grundrißzeichnung. Feder in Grau, grau und blau laviert. Aus mehreren Blättern zusammengesetzt. ca. 64,5 x 230 cm. Beschriftung auf Verso: "Rue nouvelle à

faire vis à vis la rue Feronnerie rue St. Denis pour poser la figure du Roy". - Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms.19o2, fol.36.

Die auf der Zeichnung projektierte Straße verläuft in Höhe der rue de la Ferronnerie von der rue St-Martin zur rue St-Denis, an der sie sich zu einem Halbkreis erweitert. Dort steht das Monument in einem von Prellsteinen umgebenen Oktagon, das eventuell als Wasserbecken gedeutet werden kann, zumal die Fläche auf der Zeichnung blau laviert ist. Der Sockel des Monumentes entspricht im Grundriß dem des Denkmals auf der Place des Victoires. Doch beträgt die Seitenlänge des Piedestals hier ca. 3 toises = 5,85 m. Der Sockel des ausgeführten Denkmals ist dagegen nur ca. 5,05 m breit, während die unterste Stufe ca. 6,00 m mißt. Da die Beschriftung auf dem Verso wohl von der gleichen Hand stammt wie die der in demselben Sammelband befindlichen Grundrißzeichnungen zur Place des Victoires im frühen Planungsstadium (Kat.Nr.XLV/5), ist zu vermuten, daß es sich um ein erstes Aufstellungsprojekt aus der zweiten Jahreshälfte 1683 handelt (siehe auch S.47 u.454).

XLV/2

Erstes Aufstellungsprojekt (?)

Herbst 1683 (?). - Grundrißzeichnung. Blei und Feder in Grau, grau und blau laviert. 45,9 x 43,1 cm. - Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms.16o4, fol.15.

Die Zeichnung entspricht Kat.Nr.XLV/1, gibt aber nur die halbkreisförmige Platzanlage wieder. In die rechtwinkligen Rücksprünge der an die rue St-Denis anstoßenden Architekturen sind mit Bleistift Doppelsäulen eingetragen.

XLV/3

Früher Entwurf zur Place des Victoires

Um 1683. - Grundrißzeichnung. Blei und Feder in Braun. ca. 45 x 58,5 cm. Alte Beschriftung auf Verso: "la place de victoire". - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett CC 2566.

Langenskiöld 1959 schreibt das Blatt versuchsweise Bullet zu; Strandberg 1962 dagegen erblickt darin die Kopie eines anonymen Zeichners nach dem Plan Jules Harouin-Mansarts. Offensichtlich handelt es sich um einen frühen Entwurf, der zwar Hardouin-Mansarts Zeichnung vorausgeht, aber schon Elemente des definitiven Entwurfs aufweist. Der Durchmesser des Platzes beträgt nur ca. 34 toises statt der späteren 40 toises, so daß die Fassaden der Platzarchitektur weniger Achsen aufweisen. Im Gegensatz zur späteren Ausführung ist die neu anzulegende Straße, die etwa in Nord-Süd-Richtung verläuft -

die künftige rue d'Aubusson oder rue-Croix-des-Petits Champs - streng regelmäßig geschnitten. Außerdem gibt der Zeichner dem Denkmal einen rechteckigen Grundriß, der auf ein Reitermonument deutet. Die Bleistiftkorrekturen nähern sich dagegen dem Plan Hardouin-Mansarts: der Grundriß des Denkmals nimmt quadratische Form an, der Durchmesser des Platzes wird auf 40 toises vergrößert.

Lit.: Josephson 1943, S.116, Abb.71; Langenskiöld 1959, S.149, Abb.133; Strandberg 1962, S.96, Abb.2.

XLV/4

Früher Entwurf zur Place des Victoires

Um 1683. - Grundrißzeichnung. Feder in Grau; grau, blau, rot und gelbgrün laviert. ca. 78,7 x 65,8 cm. - Paris, BN, Est., Va 441 (Ft.6).

In den Grundrißplan der bestehenden Häuser sind die Fassaden des Platzes und der zwei neu zu schaffenden Straßen eingetragen. Die Zeichnung nähert sich bereits dem endgültigen Zustand, wie er durch Hardouin-Mansarts Plan (Kat.Nr.XLV/8) repräsentiert wird; auch sind schon die "Fanaux" vorhanden. Doch weisen die Platzfassaden im Nord- wie im Südabschnitt noch je eine Achse weniger auf; zudem sind die Ecken des Platzes zur rue du Petit Reposeir/rue Vide-Gousset hin sehr schmal gewählt. In punktierten Linien ist hier die Schließung des Platzes - mit Ausnahme der rue des Fossés-Montmartre - vorgeschlagen. Doch war das schon mit Rücksicht auf den Verkehr nicht möglich, da die rue du Petit Reposeir keinesfalls unterbrochen werden konnte. Auf der Südwestseite, zum Hôtel de la Vrillière hin, sollte der Platz keine gerundete Fassade aufweisen. Hier bestand offenbar der Plan, die früheren Hôtels d'Hémery und La Ferté-Senneterre zu einer gemeinsamen Front von geradem Verlauf zusammenzufassen, die zu den im Nordosten gegenüberliegenden Häusern an der rue du Petit Reposeir korrespondiert hätte.

XLV/5

Grundriß (Haus der Madame Hotman)

Wohl 1685. - Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. Aus zwei Blättern zusammengesetzt. 74 x 55 cm. Inschrift auf Verso: "maisons et places de m^{rs} Hoteman et autres pour la figure du Roy ... Reste ..290 t. à 150 l. 43500 l. le total ..pour 48000 l." - Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms.19o2, fol.2o.

Der Plan gibt den vereinfachten Grundriß des Hauses der Madame Hotman. Zugleich ist der Verlauf der künftigen rue d'Aubusson oder rue Croix-des-Petits-Champs einschließlich eines Fassadenabschnitts des projektierten Platzes eingetragen. Die ein recht frühes Stadium vertretende Zeichnung geht dem Plan

Hardouin-Mansarts voraus: die Platzfassade besitzt eine geringere Achsenzahl; die rue d'Aubusson weist eine regelmäßige Form auf; im Südwesten ist noch die zum Hôtel de la Vrillière durchstoßende Straße vorgesehen. Wie auch die Berechnungen auf dem Verso zeigen, beziehen sich diese und die zwei folgenden Zeichnungen auf das Vorhaben der Stadt, für die Platzanlage drei Grundstücke zu enteignen (s. S.454).

XLV/6

Grundriß (Haus des Charles Perrault)

Wohl 1685. - Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. 31 x 45 cm. Inschrift auf dem Recto unten links: "Environ 198 t. à 340 l. 66000 l." - Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms.1308, Bd.II, fol.170.

Zusammengehörig mit Kat.Nr.XLV/5 und Kat.Nr.XLV/7. Der auf der Zeichnung als Eigentümer des abzureißenden Hauses angegebene "M^r Perot" ist mit Charles Perrault identisch, dessen Anwesen die Stadt Paris 1685 enteignete (s. S.454 und Kat. Nr.XLV/5). Sein Haus wie das unmittelbar anschließende der Madame Hotman zählen zum früheren Hôtel d'Hémery.

XLV/7

Grundriß (Haus des René Jajollet de Larré)

Wohl 1685. - Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. 34,5 x 44,5 cm. Inschrift auf Recto oben rechts: "env 218 t. à 480 100.000 l." - Paris, Institut de France, Bibliothèque, Ms. 1308, Bd.II, fol.171.

Bei dem auf dem Blatt als "M^r de Laré" bezeichneten Hausbesitzer handelt es sich um René Jajollet de Larré (s. S.454 und Kat.Nr.XLV/5).

XLV/8

Grundriß der Place des Victoires

1685. - Zeichnung. Blei, Rötél und Feder in Grau mit grauer und grüner Lavierung. 58 x 52 cm. Auf dem Recto die von Hardouin-Mansart signierte Inschrift: "Ladite place aura quarante toises de diametre" sowie Angaben der Maße und Straßennamen. Auf dem Verso erläuternder Text vom 20. August 1685, der Hardouin-Mansart als Urheber ausgibt, sowie Paraphen des Vorstehers der Pariser Kaufmannschaft und der Schöffen vom 15. September 1685. - Paris, AN, Q¹ 1191.

Das Aussehen des Platzes wird durch den Plan définitif festgelegt. Noch fehlen die Laternen; doch ist bereits das von

dem Monument zum Hôtel de La Feuillade führende Gitter eingezeichnet (vgl. Kat.Nr.XLV/11). Zum einen ist der Vorschlag angedeutet, den Platz im Nordosten über die rue des Fossés-Montmartre hinweg zu schließen. Zum anderen aber ragt auf der gegenüberliegenden Seite die - erst 1691 der Rundung der Anlage angeglichen - Fassade des vom Herzog bewohnten Hôtels in den Platz hinein. Boislisle 1888, S.72 weist darauf hin, daß in Rötelkreide die - nach den am 16. Juni und 14. Oktober 1687 mit der Stadt abgeschlossenen Tauschverträgen - geplanten Erweiterungen des Hôtel de La Feuillade an der rue d'Aubusson eingetragen sind.

Lit.: Boislisle 1888, S.49, Anm.4, S.50 u.72; Lavedan Bd.3, 1959, S.286, Abb.134; Strandberg 1962, S.96; Gutkind Bd.5, 1970, Abb.188; Lavedan 1975, Abb.96.

Ausst.: Hardouin-Mansart 1946, S.35, Nr.80.

XLV/9

Grundriß der Place des Victoires

1686. - Zeichnung. Blei und Feder in Schwarz; grau, grün, rot und gelb laviert. 50,5 x 66,1 cm. Zahlreiche Beschriftungen. - Paris, AN, Min. centr., LXXV (Gallois), 235.

Der Plan bezieht sich auf den am 14. Oktober 1686 zwischen dem Herzog von La Feuillade und der Stadt Paris vorgenommenen Grundstückstausch (siehe Boislisle 1888, S.72). Siehe auch Anm.1007.

XLV/10

Grundriß der Place des Victoires

1687. - Zeichnung. Feder in Braun über Blei. 50,7 x 66,3 cm. - Paris, AN, Min. centr., LXXV (Caillet), 338.

Die Dokumente des notariellen Vertrags und des Protokolls, denen der Grundrißplan beigelegt ist, behandeln den 2. zur Bildung der Place des Victoires erforderlichen Grundstückstausch zwischen der Stadt und dem Herzog vom 16. Juni 1687 (Boislisle 1888, S.72; den Hinweis auf die Archivalie des Minutier central verdanke ich Herrn Dr. Dietrich Feldmann, Hamburg). Der hier auf die Angabe der Fassaden beschränkte Grundriß entspricht weitgehend dem des Plans Kat.Nr.XLV/9.

XLV/11

Grundriß der Place des Victoires

Um 1691. - Zeichnung. Feder in Braun. Ca. 51,7 x 38,8 cm. - Paris, BN, Est., Va 230e, fol.62, Fonds Robert de Cotte Nr.929.

Der nur etwa Zweidrittel des Platzes wiedergebende Plan, der u.a. die von La Feuillade errichteten Gitter zeigt, hängt wohl mit den zu Beginn der neunziger Jahre durchgeführten Baumaßnahmen zusammen: nach 1691 wurde die vorspringende Fassade des Hôtel de La Feuillade abgebrochen und das Gebäude an den gerundeten Verlauf der Platzfassaden angepaßt; nach 1692 schuf man das zum Hôtel de La Vrillière hinführende Sträßchen, das den Namen "Petite rue de la Vrillière" erhielt (s. S.455/56).

XLV/12

Grundriß der Place des Victoires

1692. - Zeichnung. Blei und Feder in Grau, grau laviert. 76,3 x 70,1 cm. Aufgeklebter Korrekturvorschlag mit ausführlicher Inschrift. - Paris, BN, Est., Va 441 (Ft.6), Fonds Robert de Cotte Nr.1569.

Auf dem Korrekturvorschlag der schematischen Zeichnung wird die Fassade des Hôtel de la Feuillade in die Rundung des Platzes einbezogen und zugleich auch der Verlauf "Petite rue de la Vrillière" festgehalten. Die von Robert de Cotte signierte Inschrift, die sich auf die Abänderung bezieht, beginnt folgendermaßen: "aresté le présent dessein par Sa Majesté à Marly le 8 novembre 1792..." (versehentlich statt 1692).

Lit.: Ausst.-Kat.Hardouin-Mansart 1948, S.35, unter Nr.80.

XLV/13

Grundriß der Place des Victoires und ihrer Umgebung

Nicolas (?) Delespine 1695. - Zeichnung. Feder in Schwarz; grau, gelb, rot, grün und braun laviert. 45 x 66 cm. - Paris, AN, N III Seine, Nr.45.

Der in Ausführung eines "Arrêt du Conseil d'Etat du Roi" vom 19. Juli 1695 ausgeführte Plan des Architekten Delespine zeigt deutlich den Verlauf von Wall und Graben der hier zuvor befindlichen Befestigungsanlage. Eine zeitgenössische Kopie in Paris, AN, N III Seine, Nr.528.

Lit.: Monique Hébert und Jacques Thirion: Catalogue général des cartes, plans et dessins d'architecture. Bd.1: Série N. Paris et le Département de la Seine. Paris 1958, Nr.357.

XLV/14

Erdgeschoß und erstes Obergeschoß eines wohl an der Place des Victoires gelegenen Hauses

Zeichnung. Blei und Feder in Grau. 45,4 x 29,9 cm. Die neuere Ortsbestimmung "Place des Victoires" geht wohl auf Erich Bier zurück. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 6304 (alte Nr.94).

Die Federzeichnung gibt die Raumeinteilung des Erd- und des ersten Obergeschosses eines wohl an der Place des Victoires gelegenen vierachsigen Hauses an, wie die Einkurvung der Fassade vermuten läßt (vgl. Kat.Nr.XLV/15 und XLV/16).

XLV/15

Grundriß eines wohl an der Place des Victoires gelegenen Hauses

Zeichnung. Blei und Feder in Grau. 22,4 x 34,2 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 6249.

Von der gleichen Hand wie Kat.Nr.XLV/14 und XLV/16.

XLV/16

Grundriß eines wohl an der Place des Victoires gelegenen Hauses

Zeichnung. Blei und Feder in Grau. 21,2 x ca. 33,3 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 6232.

Von der gleichen Hand wie Kat.Nr.XLV/14 und XLV/15.

XLV/17

Fassadengrundriß eines an der Place des Victoires gelegenen Hauses

Wohl 1699. - Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. 31,7 x 48 cm. Inschrift: "partie du plan de la place des victoires". - Stockholm, Nationalmuseum, THC 6255 (alte Nr.45).

Da die Schrift identisch ist mit der auf Kat.Nr.XLV/24, handelt es sich wohl um eine Bauaufnahme aus dem Jahre 1699.

XLV/18

Grundriß der Place des Victoires

Zeichnung. Feder in Grau; grau laviert. 54,1 x 75,5 cm. Beschriftung: "Plan de la Place des Victoires". - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 4736.

Schematischer Grundriß. Wegen der Schreibung "Plasce" vielleicht zu den Blättern Kat.Nr.XLV/17u.XLV/24 gehörig.

XLV/19

Grundriß der Place des Victoires mit umgebenden Straßen

Bald nach 1700. - Zeichnung. Feder in Schwarz; grau, rot und gelb laviert. 49,7 x 33 cm. - Paris, AN, Q¹ 1099⁶, fol.161^v.

Schematische Zeichnung des 18. Jahrhunderts in Art eines Katasterplans (sog. "Terrier du Roi") mit Angabe der Eigentümer.

XLV. 20

Grundriß der Place des Victoires

Jean Beausire 1717. - Zeichnung. Blei und Feder in Schwarz, schwarz laviert. 38,3 x 28,5 cm. - Paris AN, K 1025, Nr.45.

Die Grundrißskizze wurde von Jean Beausire "conseiller architecte du Roy et de son academie Royale d'architecture, Maître général des bâtimens de Sa Majesté et de l'hôtel de ville" angefertigt, der am 18. November 1717 einen Bericht über den Erhaltungszustand des Platzes gab.

XLV, 21

Grundriß der Place des Victoires

Um 1727. - Radierung. 33,6 x 46,4 cm. Zahlreiche Inschriften.

Illustration zur "Architecture française" des Jean Mariette 1727 (Nachdruck Bd.1, 1927, Taf.32) mit der Adresse "à Paris chez Mariette rue S. Jacques aux colonnes d'hercules" (ein Einzelblatt in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.63) und - mit geänderten Inschriften - zur "Architecture française" des J.-Fr.Blondel, Bd.3, 1754, Buch V, Nr.VIII, Taf.1 = Taf.330 (auch abgebildet bei Vuaflart 1929, Taf.XXVIII). Die Inschriften beider Ausgaben unterscheiden sich geringfügig (siehe auch Kat.Nr.XLV/27).

Lit.: Bourget/Cattau 1960, Abb.S.101.

XLV/22

Grundriß der Place des Victoires

18. Jahrhundert. - Lavierte Federzeichnung. 10,7 x 10,5 cm. - Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.64.

Schematische Grundrißzeichnung.

Aufrisse

XLV/23

Aufriß der Platzarchitektur

Um 1685. - Zeichnung. Blei und Feder in Grau, grau und blau laviert. 28,7 x 51,7 cm. Inschrift: "Dessin pour la Place des Victoires". Aus zwei Blättern zusammengesetzt. - Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.66, Fonds Robert de Cotte Nr.93o.

Vermutlich handelt es sich um eine Entwurfszeichnung aus dem Atelier Jules Hardouin-Mansarts, da sich der Aufriß leicht von der tatsächlichen Ausführung unterscheidet; man beachte den Polsterfries des Gebälks, die geringfügig abweichenden Fensterformen usw. Die Achsenzahl der zwei Fassadenabschnitte - vier Achsen links und sechs Achsen rechts - könnte an einen Entwurf für den südwestlichen Sektor des Platzes, zwischen rue d'Aubusson und rue de La Feuillade, denken lassen. Demnach wäre schon frühzeitig, unter Angleichung der Fassade des Hôtel de La Feuillade, eine zum Hôtel de La Vrillière führende Straße geplant. - Ausst.: Hardouin-Mansart 1946, S.36, Nr.83.

XLV/24

Aufriß der Platzarchitektur

1699. - Zeichnung. Feder in Grau; grau und blau laviert. 38,3 x 51,0 cm. Inschrift: "La plasce des Victoires A:Paris 1699". - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 6846 (alte Nr.334).

Die vielleicht für Nicodemus Tessin d.J. auf Veranlassung seines in Paris ansässigen Agenten Daniel Cronström gefertigte Aufrißzeichnung (siehe auch Kat.Nr.XLV/17 und XLV/18) mit fünf vollen und zwei halben Achsen könnte nach einem Blatt des Ateliers Hardouin-Mansarts kopiert sein. So wären die geringfügigen Unterschiede im Vergleich zur realisierten Platzarchitektur zu erklären: die Rustika des Erdgeschosses zeigt weniger Fugen; die mit dem flachen Segmentbogen geschlossenen Mansardenfenster besitzen keinen Schlußstein.

Lit.: Josephson 1943, Abb.72.

XLV/25

Aufriß der Platzarchitektur

Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. 48,8 x 33,5 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, THC 6840 (alte Nr.328).

Gegenüber der Zeichnung Kat.Nr.XLV/24 ist die auf drei Achsen beschränkte Darstellung leicht vereinfacht.

Lit.: Josephson, Place Vendôme, 1928, S.85, Abb.9.

XLV/26

Aufriß des südwestlichen Abschnitts der Place des Victoires

Jean-Michel Chevotet, vor 1727. - Vorzeichnung zu dem Stich Pierre Mariettes. Feder in Grau, grau und blau laviert. In zwei Teile zerschnitten; Maße der Einzelblätter ca. 23,7 x 38,3 cm und 23,7 x 31,7 cm. - Paris, Ecole nationale des Beaux-Arts, Nr.22601. - Provenienz: Slg. Le Soufaché.

XLV/27

Aufriß des südwestlichen Abschnitts der Place des Victoires

Um 1727. - Radierung. 27,0 x 69,5 cm. Zahlreiche Inschriften.

Illustration zur "Architecture française" des Jean Mariette 1727 (Nachdruck Bd.1, 1927, Taf.33 ; ein Einzelblatt in Paris, BN, Est., Va 230^e, fol.65) und - mit geänderten Inschriften - zur "Architecture française" des J.-Fr. Blondel (Bd.3, 1754, Buch V, Nr.VIII, Taf.2 = Taf.331).

Lit.: Vuaflart 1929, Taf.XXII; Bourget/Cattai 1960, Abb. S.102/03.

XLV/28

Aufriß der südöstlichen Hälfte der Place des Victoires-Fassaden

Zeichnung. Blei und Feder in Grau, grau laviert. 60,4 x 27,7 cm. - Paris, Musée Carnavalet, Est., GC 10 A.

Das die zwischen der rue du Petit Reposoir und der rue de la Vrillière gelegenen Fassadenabschnitte darstellende Blatt weist im Detail gewisse Unterschiede gegenüber der ausgeführten Architektur auf. So fehlen z.B. die Masken der Keilsteine. Auch finden sich nicht die "Fanaux".

Ansichten

XLV/29

Das Denkmal in der Ansicht von links

Israel Silvestre zugeschrieben, (vor) 1687. - Zeichnung. Feder in Braun, grau laviert. 20,5 x 29,2 cm. - Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Hdz. 6997.

Die Zeichnung ist spätestens 1687 entstanden, da an den Eckblöcken noch nicht die im Dezember 1686 bestellten Inschriftenkartuschen von querovaler Form angebracht sind (siehe Dok.Nr.17/18). Während die Platzarchitektur selbst nicht begonnen ist, finden sich bereits die vier Laternen.

Lit.: Berckenhagen 1971, S.78-80, Abb.5; Pantheon 30, 1972, S.323, Abb.2 (Alheidis von Rohr).

XLV/30

Ansicht der unvollendeten Place des Victoires mit den vier Laternen

Pierre Aveline 1686. - Radierung. 22 x 32 cm. Inschrift: "Veüe et perspective de la place des Victoires, a Paris M^r. le Marechal de la Feüillade y a fait elever la statue de Louis 14. Roy de France l'an 1686". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe; das Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40B trägt eine ausführliche Adresse.

Der Stich zeigt noch keine Umbauung des Platzes; nur hinten rechts ist die Mauer eines Erdgeschosses hochgezogen. Das Denkmal und die vier Laternen sind ungenau wiedergegeben.

Lit.: Kat. Weigert Bd.1, 1939, S.248.

Ausst.: Hardouin-Mansart 1946, S.35, Nr.81.

XLV/31

Ansicht des Denkmals

Christoph Pitzler, zwischen 1685 und 1687. - Zeichnung. - Ehemals Berlin, Technische Hochschule, Bibliothek Nr.5868.

Gurlitt 1891, S.101 weist darauf hin, daß der brandenburgische Architekt Christoph Pitzler während seines Frankreichaufenthaltes, der sich vom 4./14. Juli 1685 bis zum 5./15. März 1687 erstreckte, das auf der Place des Victoires errichtete Denkmal zeichnete. Das Blatt gehört zu seinem Skizzenbuch "Reysebeschrei-

bung durch Teutschland, Holland, Spanische Niederlande, Frankreich und Italien.." (Cornelius Gurlitt: Ein altes Skizzenbuch. In: Der Bär 15, 1888/89, S.478-81); das Album ist seit der Auslagerung der Bibliothek im Zweiten Weltkrieg verschollen (Herrn Prof.Dr.Helmut Börsch-Supan danke ich für freundliche Auskünfte über den Verbleib einzelner Abschriften, die jedoch die Passage über die Place des Victoires nicht enthalten).

Lit.: Gurlitt 1891, S.101.

XLV/32

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

Nicolas Guérard 1687. - Radierung. 36,4 x 49,9 cm. Auf der Sockelplatte der Laterne vorne links: "N.Guerard del. et sculps."; unten rechts: "A Paris chez I B Nolin sur le Quay de l'Horloge du Palais au Coin de la Rue de Harlay a l'Enseigne de la Place des Victoires. Avec Privilege du Roy 1687". - In: Menestrier 1689 und ²1693, Taf.S.49.

Der detaillierte Stich zeigt die Place des Victoires in vollendetem Zustand, obgleich die Architektur damals erst begonnen wurde. Besonders die Laternenarchitekturen scheinen einschließlich der Skulpturen recht exakt wiedergegeben zu sein (siehe das Medaillon mit der liegenden Nymphe = Kat.XLV/93); das gilt auch für die vierquerrechteckigen Sockelreliefs. Der Denkmalspedestal ist dagegen weniger genau dargestellt. Im Vordergrund die Arkaden der geraden Fassade des Hôtels de La Feuillade. - Das Blatt gibt sämtliche Inschriften des Denkmals selbst wieder, auch die der seitlichen Kartuschen. Bei den Fanalen sind indessen nur die Themen der Reliefs genannt, nicht aber die lateinischen Zweizeiler abgedruckt. Vermutlich handelt es sich um die offizielle Darstellung der Place des Victoires und ihrer Inschriften; eventuell wurde der Stich von La Feuillade selbst in Auftrag gegeben, dessen Wappen unten in der Mitte eingefügt ist.

Auch als Einzelblatt erschienen (Exemplare in Paris, BN, Est., Va 230e [Ausst.-Kat. Hardquin-Mansart 1946, S.35, Nr.82, Abb.IV] und Réserve, Coll. Hennin, Nr.5484) mit der leicht modifizierten Verlegeradresse: "Se vend a Paris Chez I. Nolin Rue St. Jacques (!) à la Place des Victoires. Avec Priv. du Roy". Zwei Exemplare einer vereinfachten Fassung, ohne die vorderen Fanale und die ausführlichen Inschriften, in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^B; eine holländische Ausgabe, gestochen von L. Scherm und verlegt bei Pieter von der Aa, in Paris, Musée Carnavalet, Est., GC 10^A.

Lit.: Vuaflart 1914, S.50, Abb.13; Steinmann 1917, Taf.55, Abb.16; Vuaflart 1929, Taf.XVI; Magne 1930, Abb.12; Josephson 1943, Abb.74; Ellenius 1966, Abb.101; Kat.Weigert Bd.5, 1968, S.116, Nr.138; Berckenhagen 1971, S.78, Abb.4; Hamon 1971, S.76, Abb.1; Lavedan 1975, Abb.98; Souchal 1977, Abb.S.253.

Ausst.: Le Siècle de Louis XIV. Paris, Bibliothèque Nationale, 1927, S.66, Nr.175.

XLV/33

Das Denkmal in der Schrägansicht von links

Nicolas Langlois. - Radierung. 88,2 x 57,5 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Rés. Coll.Hennin, Nr.5616.

Am 30. Januar 1687 besichtigte Ludwig XIV. die Denkmalsanlage (Boislisle 1888, S.70). Auf dem dem Ereignis gewidmeten Bildfeld des Almanachs für das Jahr 1688 ist das Monument - trotz der Verzerrung und der geringen Größe der Darstellung - zuverlässig wiedergegeben; das gilt namentlich für den Aufbau und die Proportionen. Dagegen besitzt die Schilderung des Denkmals auf dem von Nicolas Langlois für das Jahr 1686 herausgegebenen Almanachblatt (Paris, BN, Est., Rés.Coll.Hennin, Nr.5472; Champier 1886, S.104) keinen dokumentarischen Wert.

Lit.: Champier 1886, S.107.

XLV/34

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

Cornelis Vermeulen nach Pierre-Paul Sevin, 1688. - Radierung. 13,5 x 8,2 cm. Inschrift u.a.: "Sto aeternum gentes incurvaturus Eoäs". "P. Sevin F.". "Vermeulen Sculp". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.75.- Aus: Lemée 1688, Frontispiz.

Die zuverlässige Darstellung entspricht in der Wiedergabe des Denkmals und der vier Laternen etwa dem Stich Guérards; mit Rücksicht auf das Hochformat des Buches drängt der Stecher die Architektur des Platzes stark zusammen. An der rechten Laterne lassen sich zwei der heute in Slane Castle befindlichen Medaillons erkennen (Kat.Nr.XLV/90 und XLV/93).

Lit.: Alfred v. Wurzbach: Niederländisches Künstler-Lexikon. Bd.2, Wien-Leipzig 1910, S.777, Nr.44; Vuaflart 1929, Taf.XIX; Lavedan Bd.3, 1959, Abb.135.

XLV/35

Darstellung des Place des Victoires-Denkmal in der Vorderansicht

1689. - Radierung. 23,2 x 20,7 cm. - In: Beschreibung der Ehrensäule, welche Ludovicus XIV, Könige in Franckreich, auff dem Platz Sainte Victoire zu Pariß auffgerichtet worden, durch den

Mareschal und Hertzog de la Feuillade. Philippsburg 1689 und in: Description de la statue ou du monument érigé à la gloire du Roy Louis XIV, par Monsieur le Mareschal, Duc de la Feuillade, à Paris. Paris, chez Pierre Marteau, 1690. Im Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (4^o Gall.g.290/6) sind die deutsche und die französische Fassung, wie wohl ursprünglich vorgeesehen, zusammengebunden.

Die äußerst grobe und anspruchslose Darstellung des Blatts, das den gegen die Außenpolitik Ludwigs XIV. gerichteten und zugleich sarkastisch den Königskult La Feuillades ironisierenden Schriften beigegeben ist, zeigt in zahlreichen Punkten deutliche Abweichungen gegenüber dem ausgeführten Denkmal. Die gerade in der maßgeblichen kunsthistorischen Literatur außerhalb Frankreichs reproduzierte Radierung trug entscheidend zur Bildung eines negativen Urteils über das Monument der Place des Victoires bei. Die Intentionen des Herausgebers gelangten somit Jahrhunderte später selbst auf wissenschaftlichem Gebiet zur Erfüllung. - Zum fingierten Druckernamen der zweiten Schrift siehe zuletzt Werner Schäffke: Pierre Marteau, ein Kölner Drucker, den es nie gab. In: Museen in Köln Bulletin 15, 1976, S.1419-23.

Lit.: Steinmann 1917, Taf.54, Abb.15; Pieter Johannes Wilhelmus von Malssen: Louis XIV, d'après les pamphlets répandus en Hollande. Amsterdam-Paris o.J. (um 1936), S.201; Josephson 1943, Abb.75; Keutner 1956, S.167, Abb.29; Stopfel 1964, Abb.56b.

XLV/36

Denkmalsgruppe des Königs und der Victoria in der Schrägan-
sicht von links

N. Arnoult, spätes 17. Jahrhundert. - Radierung. 26,6 x 18,6 cm. Inschrift: "N. Arnoult fecit" und "Ce vend à Paris Chez N. Arnoult rue de la Fromagerie aux halles à l'image Sainte Claude". Wiedergabe der französischen Widmungsinschrift und erläuternde Texte. - Exemplare in Paris, BN, Est., Rés., Coll. Hennin, Nr.5485 und Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^B.

Sorgfältige, auch in den Details recht zuverlässige Darstellung der Denkmalsgruppe, nur der Zerberus wird in der Zeichnung von Grégoire (Kat.Nr.XLV/54) unterschiedlich wiedergegeben.

Lit.: Kat. Weigert Bd.1, 1939, S.58, Nr.35; Volk 1966, S.85, Anm.4; Maurice 1967, S.20, Abb.16; Ausst.Kat. Gruppello 1971, S.363/64, Nr.329, Taf.198 (Seelig).

XLV/37

Das Denkmal in der Schrägansicht von links, mit zwei Laternen

N. Arnoult (?), spätes 17. Jahrhundert. - Radierung. 36,7 x 27,6 cm. Verlegeradresse: "Ce vend à Paris Chez F. Iolain rue St. Jacques à la Vile de Cologne". Wiedergabe der Inschriften und ausführliche Erläuterungen. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.100.

Von Maumené/d'Harcourt - wohl auf Grund der Übereinstimmung mit dem freilich qualitätvolleren Blatt Kat.Nr.XLV/36 - ver- suchsweise N. Arnoult zugeschrieben. Das Denkmal ist nicht sehr exakt und relativ grob wiedergegeben. Die Laternen stimmen nicht genau mit der Ausführung überein.

Lit.: Maumené/d'Harcourt 1932, S.239, Nr.353.

XLV/38

Das Denkmal in der Vorderansicht

Ende 17. Jahrhundert (?). - Öl auf Leinwand (?). Maße unbekannt. - Standort unbekannt.

Einfache Darstellung ohne dokumentarischen Wert.

Lit.: Arts, lettres et spectacles Nr.647, 4.-10. Dezember 1957, S.15 (Yvan Christ).

XLV/39

Adressenkarte mit Ansicht des Denkmals

1699. - Radierung. 14,8 x 10,4 cm. Adresse: "A l'enseigne de la Place des Victoires" und "A Paris chez le S^r I.B. Nolin Géographe de S.A.R. Monsieur ... Cartes de Géographie nouvellement dressez par J.B.Nolin". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.75.

Lit.: Vuaflart 1929, Taf.XIX.

XLV/40

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den zwei Laternen im Mordosten des Platzes

Pérelle, spätes 17. Jahrhundert. - Radierung. 21,0 x 31,2 cm. Verlegeradresse: "A Paris Chez N. Langlois, rue St. Jacques à la Victoire". - Ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^B; das Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.72 trägt keine Verlegeradresse.

In starker Aufsicht gegebene Ansicht des Platzes, bei der allein die nordöstlichen Fassadenachsen in Erscheinung treten; auch sind nur die dortigen zwei Laternen dargestellt. Die Wiedergabe des Denkmals selbst besitzt spezielles Interesse, da hier die Form der Inschriftenkartuschen auf den Eckblöcken des Sockels genau festgehalten ist.

Lit.: Hamon 1971, S.76, Abb.2; Lavedan 1975, Abb.97.

XLV/41

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

1701. - Radierung. 23,3 x 32,5 cm. Inschrift: "Prospect deß Siegs-Platzes zu Pariß, allwo der Marschall de la Feuillade die Ehren-Säule Ludwig des XIV. Königs in Franckreich Anno 1686 auffrichten lassen". - Ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^B. - Aus: Theatrum Europaeum Bd.12, Frankfurt a.M.1701, Taf. zwischen S.1070 und 1071.

Das Blatt folgt annähernd dem Stich Avelines (Kat.Nr.XLV/30); doch sind die inzwischen errichteten Fassaden der den Platz umstehenden Häuser ergänzt.

XLV/42

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

1716. - Radierung. 13,2 x 15,8 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.72. - Aus: Le Rouge 1716.

Lit.: Hautecoeur 1972, Bd.1, Abb.S.302.

XLV/43

Szenische Komposition mit der Denkmalsgruppe der Place des Victoires

Wohl Anfang 18. Jahrhundert. - Radierung. 5,7 x 12,2 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Rés., Coll. Hennin, Nr.5482.

Das "Gloire de Louis XIV" überschriebene Blatt zeigt Vertreter verschiedener Stände und Berufe - Krieger, Priester, Künstler, Wissenschaftler usw. -, die das Denkmal umkränzen. Somit steht die Radierung thematisch in der Nähe des von Gerard Edelinck geschaffenen Stichts in Charles Perraults 1696 in Paris erschienenen Werk "Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle" (siehe Peter Dreyer in Ausst.Kat. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinet. Berlin 1973, S.94, Nr.162).

XLV/44

Ansicht der Place des Victoires mit den vier Laternen

Pierre Aveline, nach 1692. - Radierung. Ca. 21,5 x 31,5 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.71. Eine holländische Fassung ("Gezicht von het plein der overwinninge te Parys ...") in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^B.

Im Unterschied zu dem ersten Blatt Avelines (Kat.Nr.XLV/30) ist hier die Platzarchitektur vollendet; auch sind die Fassaden an der rue Vide-Gousset und der rue du Petit Reposoir bereits umgestaltet.

Lit.: Vuaflart 1929, Taf.XX unten; Kat. Weigert Bd.1, 1939, S.248.

XLV/45

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

18. Jahrhundert. - Radierung. 21,8 x 31,8 cm. Die Exemplare tragen unten rechts unterschiedliche Verlegeradressen: "A Paris chez I: Mariette rue St. Jacques à la Victoire" oder "A Paris Chez N. Langlois rue St. Jacques à la Victoire". Ausführliche Beschreibung des Platzes und des Monuments wie der Laternen. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.73. - Aus: Les Délices de Paris et de ses environs ou Recueil des vues perspectives des plus beaux monumens de Paris. Paris 1753, Nr.112.

Das den Platz in starker Aufsicht darstellende Blatt folgt dem bei Langlois verlegten Stich Kat.Nr.XLV/40. Auf Grund des weiteren Blickwinkels konnten die vorderen Fanale eingefügt werden. Auch wurden in der Radierung die Fassaden der an der rue Vide-Gousset und der rue du Petit Reposoir gelegenen Hôtels de Rambouillet und de Pomponne - der inzwischen eingetretenen Veränderung entsprechend - regularisiert (zu dem vor 1692 erfolgten Umbau siehe Tuetey 1913, S.407 und Hamon 1971, S.76 ff.). Die Laternen sind nur ungenau wiedergegeben.

XLV/46

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

18. Jahrhundert. - Radierung. 10 x 19,6 cm. Inschrift: La Statue de Louis le Grand à la Place des Victoires" Adresse: "a Paris chez I Mariette Rue St. Jacques à la Victoire". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.73. - Aus: Les Délices de Paris et de ses environs ou Recueil des vues perspectives des plus beaux monumens de Paris. Paris 1753, Nr.111.

Die Darstellung ist gedrängter und weniger stark in Aufsicht gegeben als die des großen Mariette-Stiches Kat.Nr.XLV/45.

XLV/47

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

Radierung. 22,4 x 32,2 cm. Inschrift: "Veue et Perspective de la Place des Victoires". Adresse: "Ce vend A Paris chez N. Poilly rue St. jacques a la belle image.." Unten rechts Nr.1 Z. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe.

Der Platz ist in starker Perspektive wiedergegeben, das sehr genau dargestellte Denkmal selbst in den Hintergrund gerückt.

XLV/48

Ansicht der Place des Victoires in vollendetem Zustand mit den vier Laternen

18. Jahrhundert. - Radierung. 23,2 x 29,8 cm. Inschrift: "Ludewig deß XIV Statua zu Fuß auff dem Platz des Victoires oder den Sieges Platz". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.7o. - Aus: Eigentliche Abbildungen der zu Paris und Versailles sich befindlichen vornehmsten Prospekte ... Nürnberg 1751, Taf.2.

Die bescheidene Darstellung folgt unmittelbar dem kleinen Stich Mariettes Kat.Nr.XLV/46.

XLV/49

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der vier Laternen

Jacques Rigaud, bald nach 1718. - Radierung. 23,6 x 47,2 cm. Adresse: "J. Rigaud. Inv. et Sculp.". und "Chez Rigaud. Rue St. Jacques vis a vis a la rüe des Mathurins à paris". Längere Legende mit Beschreibung des Denkmals. Das Blatt trägt die Bezeichnungen C, 3 und 9. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.74.

Die Radierung ist in sehr geweiteter Perspektive bereits nach Entfernung der vier Laternen 1718 geschaffen. Die Darstellung der Architektur weicht erheblich von der tatsächlichen Ausführung ab. Im Detail ungenaue, doch in den Proportionen zutreffende Schilderung des Denkmals.

Lit.: Hamon 1971, S.79, Abb.9.

XLV/50

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der Laternen

Antoine Aveline nach Jean-Michel Chevotet, 1725. - Radierung. 30 x 47 cm. Adressen: "I.M. Chevotete Delineavit" und "A. Aveline Sculp.". Das Blatt trägt die Nummer 15. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 2303. - Aus: Félibien/Lobineau 1725, Bd.2, Taf. zwischen Seite 1514 und 1515.

Sehr zuverlässige Darstellung des Denkmals von der linken Seite. Auch als Einzelblatt mit der Verlegeradresse "chez F. Chereau" (ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., GC 10A).

XLV/51

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der Laternen

Antoine Aveline, wohl zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts. - Radierung. 35,2 x 53,1 cm. - Ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., GC 10A.

Das Blatt stellt den Platz in stark geweiteter Perspektive dar; im Vordergrund sind im Grundriß die Umfassungsmauern der den Platz in gerundeter Fassadenführung beschließenden Häuser - an der Stelle des früheren Hôtel de La Feuillade - eingezeichnet.

Lit.: J.-C.Moureaux: La rue, son architecture et son décor. In: Architecture française 4, Heft 31/32, 1943, Abb.S.25.

XLV/52

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der Laternen

Mitte 18. Jahrhundert. - Aufgestochene Radierung. 15,6 x 19,5 cm. - In: Piganiol de la Force 1765, Bd.3, bei S.60.

Lit.: Hamon 1971, S.79, Abb.8.

XLV/53

Das Denkmal in der Vorderansicht

18. Jahrhundert. - Radierung. Ca. 23 x 16,5 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.103.

Die Darstellung beschränkt sich auf das - stark verändert wiedergegebene - Monument: der Sockel ist vereinfacht, die Reliefs fehlen. Zu Füßen des Königs liegen auch Instrumente der Wissenschaft und Künste. Ferner erkennt man einen Adler. -

Eine der Radierung exakt entsprechende, seitengleiche Zeichnung, ehemals in der Slg. Marquis Philippe de Chennevières befindlich, wurde 1972 von der Bibliothèque d'Art et d'Archéologie in Paris erworben (Monique Sevin: Catalogue des dessins d'architecture et d'ornements conservés dans le fonds O. A. de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie à Paris. In: BSHAF 1977, S.42, Nr.OA 596).

XLV/54

Ansicht des Denkmals schräg von links

Paul Grégoire 1786. - Blei. 33,9 x 45,8 cm. Signiert unten links: "Paul Gregoire desin ... Juillet 1786 ans". - Paris, BN, Est., Rés., Ve 53 h (Coll. Destailleur Bd.VI), Nr.1065. - Provenienz: Slg. Hippolyte Destailleur.

Die in der Literatur zur Place des Victoires bisher nicht beachtete Zeichnung bildet die weitaus genaueste Darstellung des Denkmals.

Lit.: Georges Duplessis: Inventaire de dessins sur Paris. In: Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France 17, 1890, S.192, Nr.1065.

XLV/55

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der Laternen

Jean-François Janinet nach Jean-Nicolas-Louis Durand, spätes 18. Jahrhundert. - Radierung. 23,3 x 29,1 cm. - Ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^c.

Das wohl kurz vor der Französischen Revolution entstandene Blatt zeigt das Monument Ludwigs XIV. in der Rückansicht, so daß der Blick auf die rue de La Vrillière fällt. Durand und Janinet geben später den Platz auch ohne das Standbild Ludwigs XIV. wieder (ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.111); in der folgenden Fassung wurde das Denkmal des Generals Desaix hinzugefügt (Jean-François Janinet: Vues des plus beaux édifices publics et particuliers de la ville de Paris. Paris 1810, Nr.27; siehe das Exemplar in Paris, Bibliothèque Historique de la ville de Paris, Rés. 10253o. Abb. bei Humbert 1974, Abb.15).

Lit.: Bourget/Cattai 1960, Taf.CXXIII.

XLV/56

Ansicht der Place des Victoires nach Entfernung der Laternen

Um 1809. - Aquatinta. 14 x 23,2 cm. Beschriftung: "Vue de la Place des Victoires en 1789". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.95. - Aus: Saint-Victor Bd.2, 1809, Taf. vor S.113.

Das Blatt folgt unmittelbar der Ansicht Chevotets Kat.Nr. XLV/50.

XLV/57

Ansicht des Denkmals von vorn

1809. - Aquatinta. 17 x 13,5 cm. Inschrift: "Monument de la Place des Victoires". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.104. - Aus: Saint-Victor Bd.2, 1809, S.118.

Die sich allein auf das Denkmal beschränkende Darstellung zeigt den Sockel in vereinfachter Form; auf der Vorderseite findet sich irrtümlicherweise das Relief des Rheinübergangs. Doch erscheint die Darstellung der zwei vorderen Sklaven und der Königsgruppe recht genau. Hier geht das erst nach der Zerstörung des Monumentes entstandene Blatt auf frühere Vorlagen zurück, wie Saint-Victor 1809, Bd.2, S.117, Anm.2 selbst schreibt.

Denkmalsenthüllung

XLV/58

Zeremonie der Enthüllung des Denkmals am 28. März 1686

1686. - Zeichnung. Blei und Feder in Braun. 20,3 x 29,8 cm. Knappe Angaben zu den Maßen des Denkmals wie zu den an der Enthüllungszeremonie teilnehmenden Personen und Personengruppen. - Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.69.

Das recht genau gezeichnete Denkmal ist von der rue des Fossés-Montmartre her in der Rückansicht wiedergegeben.

XLV/59

Zeremonie der Enthüllung des Denkmals am 28. März 1686

Nicolas Guérard, um 1686. - Radierung. 27,5 x 32,2 cm. Adressen: "N. Guerard sculp" und "Ce vend ... chez Nolin". Ausführliche Erläuterungen. - Exemplare in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.68 und Rés., Coll.Hennin, Nr.5483. In Paris,

Musée Carnavalet, Est., 40^B ein Exemplar mit zusätzlicher Wiedergabe der Inschriften des Denkmals.

Der an der Einweihungszeremonie teilnehmende Grand Dauphin (Boislisle 1888, S.58-62) sitzt links auf einem erhöhtem Podest unter einem Baldachin, mit der erklärenden Beischrift "Monseigneur".

Lit.: Vuaflart 1929, Taf.XVII; Berckenhagen 1971, S.79.

XLV/60

Zeremonie der Enthüllung des Denkmals am 28. März 1686

Um 1686. - Radierung. 27,6 x 35,6 cm. Ausführliche erläuternde Inschriften. - Exemplare in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.67 und Rés., Coll.Hennin, Nr.5481.

Das in der Anordnung Kat.Nr.XLV/59 entsprechende Blatt gibt das Monument nicht präzisiert wieder. Für die Einweihungszeremonie siehe auch einen einfacheren Stich in Paris, Musée Carnavalet, Est., Cabinet des Estampes, 40^B.

Lit.: Vuaflart 1929, Taf.XVIII.

XLV/61

Zeremonie der Enthüllung des Denkmals am 28. März 1686

Jean (?) Moncornet 1686. - Aufgestochene Radierung. 85,8 x 54,9 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Rés., Coll. Hennin, Nr.5542.

Das Almanachblatt für das Jahr 1687 gibt die Zeremonie detailliert wieder. Hingegen ist das Denkmal selbst keineswegs getreu erfaßt. Darum kann auch den summarischen Darstellungen der Laternen-Medaillons kein dokumentarischer Wert zuerkannt werden.

Lit.: Champier 1886, S.105; Vuaflart 1929, Taf.XXI; Maumene/d'Harcourt 1932, S.240, Nr.355.

XLV/62

Zeremonie der Enthüllung des Denkmals am 28. März 1686

Um 1686. - Fächer, auf Holz übertragen. 43 x 26,5 cm. - Paris, Musée Carnavalet (1890 aus der Slg. Baur erworben).

Die wenig qualitätvolle Darstellung stimmt in der Wiedergabe des Denkmals annähernd mit dem Stich Kat.Nr.XLV/58 überein; insgesamt ist das Geschehen hier eingehender geschildert.

Lit.: Charles Sellier und Prosper Dorbec: Guide explicatif du Musée Carnavalet. Paris 1903, S.85, Nr.27; Hauteceur 1972, Bd.1, Abb.S.304.

Denkmalzerstörung

XLV/63

Entfernung der vier Bronzesklaven vor dem 14. Juli 1790

Radierung. Durchmesser 8,8 cm. Längere Inschrift. Das Blatt trägt unten die Nr.46. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.97.

Darstellung der Revolutionszeit.

XLV/64

Zerstörung der Louis XIV-Statue des Denkmals auf der Place des Victoires am 11.-13.August 1792

Jean-Louis Prieur. - Blei. 20,1 x 26,6 cm. - Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.Nr. RF 6229.

Die in der Darstellung der Denkmalsgruppe und des Sockels äußerst ungenaue Zeichnung wurde von Pierre-Gabriel Berthault gestochen (ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 230e, fol.96; siehe Josephson 1943, Abb.76). Für weitere Darstellungen der Denkmalszerstörung siehe Paris, BN, Est., Rés., Coll.Hennin Nr.11 231/32 und 11 236.

Lit.: Pierre de Nolhac: Tableaux de Paris pendant la Révolution Française 1789-1792. Soixante-quatre dessins originaux de J.-L. Prieur. Paris 1902, Taf.63; Maumené/d'Hardourt 1932, S.241, Nr.356.

XLV/65

Provisorischer Obelisk auf der Place des Victoires mit Fragmenten des zerstörten Denkmals Ludwigs XIV.

(Nach) 1792. - Radierung. 17,5 x 24,5 cm. - Ein Exemplar in Paris, Musée Carnavalet, Est., 40^D.

Auf der Radierung, die den zwischen 1792 und 1800 auf der Place des Victoires befindlichen Obelisken darstellt (Humbert 1974, S.13/14), sind die Fragmente der Victoria und einzelne Accessoires des Denkmals Ludwigs XIV. - wie die Kartusche mit den Bourbonenlilien - recht genau wiedergegeben.

Lit.: Humbert 1974, S.13, Abb.13.

Satirische Blätter

XLV/66

Satirischer Stich auf das Denkmal der Place des Victoires

1694.

Boislisle 1888 erwähnt das im November 1694 herausgegebene Blatt: "un graveur représenta la statue de Desjardins tenue dans ses chaînes par quatre femmes: La Vallière, Fontanges, Montespan et Maintenon".

Lit.: Boislisle 1888, S.266; Steinmann 1917, S.349.

XLV/67

Satirischer Stich auf das Denkmal der Place des Victoires

Nach 1697. - Radierung. 17,7 x 20,9 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 23oe, fol.102.

Zum Inhalt der Satire, die sich auf ein Ereignis des Jahres 1697 bezieht, siehe Boislisle 1888. In Entsprechung zu den begleitenden Versen ist der Zerberus abgewandelt: man erkennt die Köpfe zweier Löwen sowie eines Hundes, eines Widders und eines Adlers.

Lit.: Boislisle 1888, S.82; André Blum: Louis XIV et l'imagerie satirique pendant les dernières années du XVII^e siècle. In: Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier. Paris 1913 (= AAF N.F.7), S.278/79.

XLV/68

Satirische Darstellung des Denkmals der Place des Victoires

Thomas Rowlandson, wohl gegen 1783. - Zeichnung. Blei und Feder, aquarelliert. 35,9 x 52,7 cm. - Cambridge (Mass.), Slg. Dr.Joseph R.Goldyne.

Rowlandson zeichnete das Thema verschiedentlich; das Blatt in Cambridge (Mass.) wurde vermutlich 1783 in der "Society of Artists" ausgestellt.

Lit.: Réau 1946, S.299, mit Abb.; John Hayes: Rowlandson Watercolours and Drawings. London 1972, S.76/77, Taf.12/13.

Sockel und Laternen

XLV/69

Entwurf des Denkmalssockels

Martin Desjardins 1685. - Zeichnung. Feder in Braun, grau laviert. 60,5 x 50,6 cm. Inschrift: "Le pnt a esté paraphé par très haut et très puissant seigneur Monseigneur François d'Aubusson ... et par led. s^r Hierosme Derbé M^e Sculpteur à Paris et à leur requisition par les Notaires sousignez, au devis du marché fait entr'eux pardevant les Notaires ce jourd'huy neuvième febvrier mil six cent quatre vingt cinq et ont signé

François d'Aubusson duc de la
Feuillade

Jerosme Derbais

Levasseur Lanverdy

Paris, AN, Min.cent.,LXXXIII (Lanverdy), 184.

Zu der Aufrißzeichnung siehe S.448.

XLV/70

Entwurf einer Laternenarchitektur

Zeichnung. Feder in Braun, braun laviert. Ca. 44,0 x 24,2 cm. - Paris, BN, Est., Va 230e, fol.76.

Siehe S.457.

Lit.: Bourget/Cattau 1960, Taf.CXXIII.

Ausst.: Hardouin-Mansart 1946, S.36, Nr.83a.

Medaillen

XLV/71

Ansicht des Denkmals schräg von links

Medaille. Bronze. Durchmesser 6,51 cm. Auf Vs. unter Armansatz bezeichnet R(oettiers); Umschrift: LVDOVICVS • MAGNVS • REX • CHRISTIANISSIMVS. Auf Rs. Umschrift: PATRI EXERCITVVM ET DVCTORI SEMPER FELICI; im Abschnitt: FRANC • VICECOM • DAUBUSSON POSUIT / IN AREA PUBL • LUTETIAR (sic) / ANN • 1686; Inschrift auf Denkmal :VIRO IMMORTALI. - Paris, BN, Cabinet des Médailles, Série royale, Nr.940.

Vs.: Brustbild Ludwigs XIV. im Profil nach rechts, mit Perücke und Lorbeerkranz.

Rs.: Die Darstellung des in der Schrägansicht von vorn links gegebenen Denkmals erscheint sehr genau; das gilt speziell für die bekrönende Gruppe. Siehe auch die folgende Kat.Nr. XLV/72.

Lit.: Jean Babelon und Josèphe Jacquiott: *Histoire de Paris d'après les médailles de la Renaissance au XX^e siècle*. Paris 1951, S.87, Nr.126 (hier irrtümlich die Maße der folgenden Medaille = Kat.Nr.XLV/72 angegeben); Volk 1966, S.85, Anm.4; Jacquiott 1968, Bd.3, S.433/34, 436 und 439, Anm.3 und 11/12, Taf.LXXXIV,2.

XLV/72

Ansicht des Denkmals schräg von links

Medaille. Silber. Durchmesser 4,4 cm. - Auf Vs. unter Halsansatz bezeichnet R(oettiers). Umschrift: LVDOVICVS • MAGNVS • REX • CHRISTIANISSIMVS. Auf Rs. Umschrift: • PATRI • EXERCITVVM • ET • DVCTORI • SEMPER • FELICI •. Im Abschnitt: VNVS • INTER • PROCERES POSV • / IN • AREA • PVBL • LUTETIAE • / CI) • IC • LXXXVI. Signiert B(ernard). Inschrift auf dem Denkmal: VIRO IMMORTALI. - Paris, BN, Cabinet des Médailles, Série royale, Nr.939.

Vs.: Bildnis Ludwigs XIV. im Profil nach rechts.

Rs.: Denkmal in der Schrägansicht von vorn links. Entgegen Jacquiott 1968, Bd.3, S.434 stimmt die Darstellung des Monumentes nicht exakt mit der ersten Medaille Kat.Nr.XLV/71 überein. Das Denkmal ist weiter von vorn gesehen und stärker perspektivisch dargestellt. Das Relief der Vorderseite entspricht nicht dem des Friedens von Nymwegen. Bei beiden Medaillen ist die Widmung VIRO IMMORTALI an die unterste Sockelstufe des Monumentes versetzt, um möglichst groß wiedergegeben werden zu können; daran ermißt sich die Bedeutung der Inschrift.

Beide Medaillen entstanden anlässlich der Denkmalsenthüllung. Die zweite, kleinere Medaille wurde während der Einweihungszeremonie verteilt. Ludwig XIV. selbst erhielt ein Exemplar doppelter Größe: "l'on ne frappa qu'une Medaille pour le Roy, afin que ce Monarque en ait une qui soit unique dans le Monde" (*Mercurie galant*, April 1686, S.258). Wie der *Mercurie* ferner berichtete, sandte man Medaillen in Gold auch an verschiedene europäische Fürstenhöfe. Außerdem sollten bei den im Abstand von fünf Jahren vorgesehenen Besichtigungen des Monumentes die Medaillen den Teilnehmern überreicht werden.

Unter den das Denkmal der Place des Victoires nachbildenden Werken ist auch der von Antoine Morand 1706 gefertigte Uhrenautomat im Versailler Schloß zu erwähnen (Maurice 1967, S.18-24, Abb.17a-c): dort wird die Bronzestatue des Königs zum Stundenschlag von der schwebenden Gestalt der Victoria gekrönt.

Lit.: *Mercurie galant*, April 1686, S.257-59 und Taf. zwischen S.258 und 259; Menestrier 1689, Taf.22; Menestrier 1693, Taf.14, Nr.LXXVII; Brice 1698, Bd.1, S.200, Abb. bei S.200; Boislesie

1888, S.59; Volk 1966, S.85, Anm.4; Jacquot 1968, Bd.3, S.434 und 439, Anm.9/10, Taf.LXXIV,1.

XLV/73

Ludwig XIV.

1679-1681/82. - Freifigur. Marmor. Laminae über dem linken Oberschenkel und Mantelsaum im Rücken des Königs zur Linken leicht bestoßen. Auf der Rückseite sind die Bourbonenlilien abgearbeitet, mit denen dort ehemals der Mantel besetzt war. Kommandostab in der rechten Hand sowie Kopf, Hals und Brustansatz einschließlich der Perücke 1816 durch Jean-François Lorta erneuert. Höhe der Statue ca. 3,25 m; gemeinsame Höhe beider Standplatten ca. 0,25 m; Breite und Tiefe der unteren Standplatte ca. 1,55 m und ca. 1,14 m. - Versailles, Orangerie, Mittelnische.

Zur Geschichte der Statue in den Jahren 1679-1683 siehe Kat.Nr.XLV, S.444 f. Spätestens 1683 wurde die für die Denkmalsanlage nicht mehr benötigte Marmorskulptur nach Versailles überführt. In den königlichen Baurechnungen findet sich unter dem Datum des 22. Juli 1683 in der Rubrik "Versailles. Pour employer aux parfaits payemens des dépenses faites les années précédentes" die Eintragung: "à Joseph Viro et La Bastille, pour avoir fait voiturier la figure de marbre du Roy faite par le sr. Desjardins, 730 livres" (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.315). In der 1684 erschienenen Erstauflage des Pariserführers, dessen Druckprivileg freilich schon auf den 15. November 1683 datiert ist, gibt Brice Bd.1, S.115-18 eine Schilderung der Marmorstatue, wie sie sich im Garten des Hôtel de Saint-Chaumont erhebt; Brice beschreibt hier noch den alten Zustand. In Versailles wurde die Statue wohl zunächst im Parterre vor der damals noch nicht vollendeten Orangerie aufgestellt. Darauf deutet eine Notiz der königlichen Baurechnungen aus dem Jahr 1684: "A Joseph Virot, charpentier, pour transport de la figure de marbre du Roy qui estoit devant la porte de l'Orangerie 211 livres" (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.479; da Berninis Reiterstatue erst 1685 in Versailles eintraf, kann sich die Eintragung nur auf Desjardins' Figur beziehen). Somit beruht ein Stich Pérelles, der eine Statue ähnlichen Aussehens vor der Orangerie zeigt, wohl nicht auf der willkürlichen Invention des Stechers (wenig später, ab 1686 kam in der Mitte des Orangerie-Gartens vorübergehend Domenico Guidis Historia zur Aufstellung: Seelig, Guidi, 1972, S..90). Im Sommer 1686 wurde die Orangerie vollendet, nachdem Ludwig XIV. im November 1685 die Baustelle besichtigt hatte (Brière, Château, 1911, Bd.1, S.7). Dort gelangte Desjardins' Skulptur in der zweiten Hälfte des Jahres 1686 zur Aufstellung, wie eine Nachricht der königlichen Baurechnungen vom 6. Oktober 1686 belegt: "à luy (d.h. Potage, charpentier), pour avoir élevé par deux fois sur son pied d'estal la figure de marbre du Roy, de Desjardins, 96 livres" (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.882). In der zweiten Jahreshälfte 1687 sah Nicodemus Tessin d.J. die Statue in der Mittelnische der Orangerie. Den Sockel schmückte die be-

zeichnende Inschrift: "Pace beat totum bello qui terruit orbem" (Francastel 1926, S.159). Eine ausführliche Beschreibung findet sich im Skulptureninventar von 1707 (Paris, AN, 0¹ 1976^A, S.299-301): "Une statue de marbre blanc en pied représentant le Roy, vêtu d'une cotte d'armes à la Romaine orné de lambrequins, et de fleurs de lis, ayant un grand manteau jetté par-dessus les épaules pendant par-derrière le dos, semé de fleurs de lis, le bras droit est nud et baissé, tenant un bâton de commandement dans la main, le gauche aussi nud est appuyé sur sa hanche, il a l'espée au côté, et des brodequins aux deux jambes, ornez de peau de lyon, avec des mufles, derrière le pied droit est un bouclier, sur lequel est posé un casque, entouré d'une branche de laurier, et orné d'un cheval Pegaze en cime, avec un bouquet de plume; Cette figure a de hauteur dix pieds cinq pouces et a été fait par Desjardins en 1683". Das Datum bezieht sich vermutlich auf das Eintreffen der Figur in Versailles; die Höhenangabe schließt wohl die obere Standplatte mit ein (siehe auch den identischen Text, AN, 0¹ 1967, Dossier 3 und die leicht korrigierte Fassung AN, 0¹ 1967, Dossier 9, Nr., sowie die frühere Beschreibung in AN, 0¹ 1977^B, fol.45; AN, 0¹ 1969^B, S.72 und AN, 0¹ 1976^B, S.74).

Zu Beginn der Regierungszeit Ludwigs XV. wurde daran gedacht, die recht ungünstig in der Versailler Orangerie aufgestellte Statue Desjardins' nach Paris zu verbringen und dort im Bereich der Invalides auf einem hohen Sockel zu errichten. Das Projekt ist namentlich in einer Zeichnung überliefert (Paris, BN, Est., Hc 14, fol.1, Fonds Robert de Cotte Nr.1711), die - nachdem sie erstmals 1973 in der vorliegenden Dissertation besprochen worden war - von Souchal 1974, S.273/74, Abb.20 ausführlich behandelt wurde; der Autor machte auch auf verschiedene dem Projekt geltende Kostenvoranschläge in den Papiers Robert de Cotte aufmerksam (Kat. Marcel 1906, S.15/16), die Guillaume Coustou als Autor der Bronzedeformationen des Sockels vorsehen (siehe ferner François Souchal in: Les Invalides. Trois siècles d'histoire. Paris 1974, S.69/70, Abb.S.71 und Ausst.Kat. Invalides 1974, S.34, Nr.61). Unbekannt blieb François Souchal hingegen eine im Kupferstichkabinett des Stockholmer Nationalmuseums befindliche Kopie (Feder in Grau, laiviert; ca. 57 x 42 cm), welche die Beschriftung "Copie d'après le dessein de Wassé par Wallrave" trägt. Die Frage der tatsächlichen Autorschaft muß vorerst offen bleiben; zweifellos ist der Quellenwert der Stockholmer Kopie geringer als der der ausführlichen Pariser Schriftstücke (François-Antoine Vassé fertigte neben figürlichen Skulpturen auch bedeutende ornamentale Arbeiten: siehe Kimball 1949, u.a. S.129/29 und 135; zu dem schwedischen Zeichner Peter Wallrave siehe Knut Andersson in Svenskt Konstnårs Lexikon Bd.5, Malmö 1967, S.588). - Der Piedestal des projektierten Denkmals besitzt etwa dieselbe Höhe wie der 1681 für die Marmorstatue Desjardins' geplante und wie der 1685/86 ausgeführte Sockel des Standbilds der Place des Victoires. Der entwerfende Künstler behält auch die Einteilung in Soubassement, Postament und Statuenbasis bei, wenn gleich hier zusätzlich die unteren Stufen von Bedeutung sind. Doch werden in dem stark vom Ornament bestimmten Aufbau die einzelnen Abschnitte weniger markant gegeneinander abgesetzt.

Hinsichtlich der Statue selbst sind vor allem Unterschiede in der Wiedergabe des Kommandostabs festzustellen: im Vergleich zu den anderen Darstellungen des ursprünglichen Zustands (Kat.Nr.XLV/73-1 und 73-2) faßt der Monarch den Stab hier am Ende, so daß er entschieden nach außen weist und damit ein deutlicheres Gegengewicht zu der nach rechts gerichteten Kompositionsbewegung bildet.

1793, während der Französischen Revolution, wurde die Statue vom Sockel herabgenommen und in die Darstellung eines Mars verwandelt; doch blieb die Skulptur in der Orangerie (siehe das Protokoll der Kommissare, die Versailles vor dem 25 brumaire an II = 15. November 1793 besichtigten: "Nous avons visité l'Orangerie où nous avons trouvé la statue colossale de Louis XIV, tellement métamorphosée, qu'on ne peut plus le reconnaître": Tuetey, Procès-verbaux, Bd.2, 1917, S.23, Anm.1). Friedrich Johann Lorenz Meyer berichtete von seinem Versailles-Aufenthalt 1796: "Die Statue von Ludwig XIV. ... trägt, statt der weggehauenen Perücke, eine Freiheitsmütze, eine Pike statt dem Befehlsstab, und damit man sich nicht in dem neugeschaffenen Kriegsgott irre, steht an dem Fußgestelle der Statue: Mars français, protecteur de la liberté du monde" (Meyer 1797, Bd.2, S.315; siehe auch den von Steinmann 1917, S.347 zitierten Bericht eines anonymen deutschen Reisenden: Neues Paris und die Pariser. Altona 1800, S.431).

In der Restauration wurde die Statue wieder in der Mittelnische aufgestellt. 1816 erneuerte Jean-François Lorta (1752-1837) recht unglücklich den Kopf der Figur (siehe den Bericht über die im 1. und 2. Trimester des Jahres 1816 vorgenommene Restaurierung in Paris, AN, O³ 1434; das Modell des Haupts, im Salon von 1817 ausgestellt, befindet sich im Museum von Nancy: Rouart 1908, S.219, Anm.2 und Lami, XVIII^e siècle, Bd.2, 1911, S.90 und 92; vgl. auch den das Standbild nach der Restaurierung wiedergebenden Stich von Girardet in Paris, BN, Est., Va 78f, Bd.6). Über dem sehr gelängten Hals ist der Kopf jetzt zu stark angehoben, wie die Zeichnungen in der Berliner Kunstbibliothek (Kat.Nr.XLV/73-1) und in der Pariser Bibliothèque Nationale (s. S.487) lehren, die weit getreuer als Thomassins Stich (Kat.Nr.XLV/73-2) den ursprünglichen Zustand der Statue überliefert. Lorta schuf auch den lilienbesetzten Kommandostab in der rechten des Königs. Vermutlich überarbeitete und glättete Lorta zugleich die während der Revolution stark mitgenommene Skulptur.

Lit. (siehe auch Lit. zur Place des Victoires S.460/61):

Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.395/96; Lecomte, Ausg. Brüssel 1702, ²Bd.3, S.111; Piganiol de La Force, Nouvelle Description, 1707, S.249; Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.307; Hébert 1766, Bd.2, S.132; A.-N.Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, ²1762, S.128; ⁴1779, S.137; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105; Meyer 1797, Bd.2, S.315; Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.10, Anm.1; Baert, Ausg.1848, S.85; Louis-Etienne Dussieux: Le château de Versailles. Histoire et description. Versailles ²1885, Bd.2, S.242; Kat. Soulié, Teil 3, ²1881, S.497; Lami 1906, S.151; Rouart 1908, S.219; Brière, Château,

1911, Bd.1, S.7; Sirén 1914, S.105; Tuetey, Procès-verbaux, Bd.2, 1917, S.23, Anm.1; Steinmann 1917, S.346/47 und 373, Anm. 71; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Brinckmann, Barock-Bozzetti, Bd.3, 1925, S.97, Abb.23; Francastel 1926, S.159; Josephson, Desjardins, 1928, S.171/72; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.233/34, Nr.342; Réau 1946, S.294, Abb.S.295; Réau 1959, Bd.1, S.238; Menzhausen 1963, S.28/29; Whinney 1964, S.55 und 248/49, Anm.36; Seligman 1968, S.285-93; Seelig 1971, S.53, Abb.16; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.363, unter Nr.329 und S.389/90, unter Nr.358 (Seelig); Ludwig Baron Döry: Rez. zur Ausst. Grupello 1971. In: Burlington Magazine 114, 1972, S.47; Souchal 1974, S.273/74; Souchal 1977, S.251, Nr.41a.

Wiedergaben

XLV/73-1

Vorderansicht der Statue

Anonymer Zeichner des 18. Jahrhunderts. - Zeichnung. Blei. 22,6 x 12,9 cm. Inschrift: "louis XIII par Desjardins". - Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek HdZ 2625, Blatt 58.

Das Blatt gehört zu einer Folge von Nachzeichnungen nach Versailleskulpturen, die Berckenhagen Louis-Claude Vassé zuschreibt; Bertrand Jestaz bezweifelt die Attribution (Rezensi- on in Bulletin Monumental 129, 1971, S.303).

Lit.: Ekhart Berckenhagen: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Die Französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Berlin 1970, S.275, Nr.58; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.389, unter Nr.358 (Seelig); Souchal 1977, S.251, unter Nr.41 (mit Abb.).

XLV/73-2

Vorderansicht der Statue im Gegensinn

Simon Thomassin 1694. - Radierung. 13,7 x 8,7 cm. Adressen: "Desjardins Sculp." und "S. Thomassin Fecit". - In: Thomassin 1694, Taf.86.

Lit.: Steinmann 1917, Taf.54, Abb.14; Josephson 1943, Abb.64; Souchal 1977, S.251, unter Nr.41.

XLV/73-3

Plastische Nachbildung: Unbekannter Herrscher

Frühes 18. Jahrhundert. - Statuette auf flacher quadratischer Standplatte. Elfenbein. Mehrere senkrechte Risse. Der eine Teil

des von der rechten Hand gehaltenen Kommandostabes fehlt; der andere ist gebrochen. H. 17 cm. - Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr.104.

Die Statuette hält sich nicht an das Versailler Marmororiginal, sondern an Simon Thomassins Stich, der in späteren Nachdrucken z.T. seitenrichtig publiziert wurde (siehe etwa die 1710 in Augsburg erschienene Ausgabe: Fürstellung derjenigen Statuen ... welche ... in dem Schloß und in dem ... Garten zu Versailles zu sehen seyn ...). So übernimmt das Elfenbein die Vereinfachungen Thomassins und auch dessen Umbildungen; z.B. wird hier ebenfalls der den Helm krönende Pegasus zur Sphinx. Die sehr volle Physiognomie des Herrschers entspricht freilich nicht den Zügen Ludwigs XIV.; auch fehlt der Moustache. Entgegen Scherer ist die recht plump anmutende Statuette kaum als französische Arbeit anzusehen.

Lit.: Christian Scherer: Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Leipzig 1931, S.58, Nr.104, Taf.21.

XLV/74

Fragment der rechten Hand Ludwigs XIV. (?)

Bronze. 10,7 x 13,6 cm (ohne Sockel). - Paris, Musée du Louvre, R.F. 2332 (Don Cripps-Day 1934, übermittelt vom National Art Fund).

Gemäß mündlicher Überlieferung handelt es sich um ein Fragment der rechten Hand der Königsfigur der Denkmalsgruppe der Place des Victoires.

XLV/75-78

Vier Sklaven mit Attributen

Ca.1679-1681/82. - Freifiguren in sitzender Haltung. Bronze (Hohlguß) mit grünlicher Patina. - Sceaux bei Paris, Schloßpark (Depositum des Musée du Louvre). - Provenienz: Paris, Place des Victoires; Paris, Hôtel des Invalides.

XLV/75

Linker Sklave der Vorderseite (in der ursprünglichen Aufstellung am Denkmalssockel): Repräsentant des Römischen Reichs Deutscher Nation. Es fehlt die untere Hälfte des Mittelfingers der linken Hand. Große Flickstellen an der Auflagefläche des rechten Arms auf dem linken Bein. Ca. 1,85 m x ca. 1,20 m x ca. 1,80 m.

XLV/76

Rechter Sklave der Vorderseite (in der ursprünglichen Aufstellung am Denkmalssockel): Repräsentant Spaniens. An der linken Hand fehlen der Ringfinger und die untere Hälfte des kleinen Fingers. Flickstelle rechts am Brustkorb und am Mantel auf der rechten Seite. Ca. 2,20 m x ca. 2,00 m x ca. 1,70 m.

XLV/77

Linker Sklave der Rückseite (in der ursprünglichen Aufstellung am Denkmalssockel): Repräsentant Kurbrandenburgs(?). Keine Beschädigungen. Ca. 2,10 m x ca. 1,40 m x ca. 1,30 m.

XLV/78

Rechter Sklave der Rückseite (in der ursprünglichen Aufstellung am Denkmalssockel): Repräsentant Hollands (?). Ein Loch im Mantel. Ca. 2,00 m x ca. 1,45 m x ca. 1,50 m.

Attribute

Ruder: Mit pflanzlichen Ornamenten geschmücktes Ruderblatt, das in einem flachen Volutenbogen mit aufgesetztem Knauf endet. Der lange glatte Schaft, um dessen Ansatz sich zwei Delphine winden, ist unterhalb des Schwanzes des Delphins gebrochen. Zum brandenburgischen Sklaven gehörig (vgl. Medaille Kat.Nr.XLV/71 und Zeichnung Kat.Nr.XLV/54). - Ruder: Schildförmig geschwungenes Ruderblatt, mit ringhaltendem Löwenkopf, Palmzweigen und Akanthusstaupe. Der Schaft ist verloren. Zum holländischen Sklaven gehörig. - Feldzeichen: Ein lorberrumkränzttes Medaillon, das den Kopf eines Imperators im Profil zeigt, wird von drei Türmen - einem rechteckigen mittleren Torturm und zwei kleineren seitlichen Rundtürmen - bekrönt (siehe Anm.210). Unter dem Medaillon eine flache Tafel. Der Schaft ist knapp unterhalb des Ansatzes abgebrochen. Zum spanischen Sklaven gehörig. - Feldzeichen: Ein mit dem Doppeladler geschmückter Balken, der die Inschrift SPQR trägt, ruht auf einem Schild mit dem Profilbildnis eines Imperators. Der Schaft ist unterhalb des Ansatzes abgebrochen. Zum Sklaven des Reichs gehörig. - Feldzeichen: Der mit Palmzweigen versehene Schild weist als Bekrönung einen Löwen auf, dessen rechte Vorderpranke auf einer Kugel ruht. Der Schaft ist unterhalb des Ansatzes abgebrochen. Zum brandenburgischen Sklaven gehörig (siehe Zeichnung Kat.Nr.XLV/58). - Schild: Hochformatiger sechseckiger Schild, dessen Seiten leicht eingeschungen sind. Eventuell zum Sklaven des Reichs gehörig, der ursprünglich zwei Schilde besaß. Der während der Aufstellung am Hôtel des Invalides noch vorhandene Schild (siehe Dimier ²1928, Abb.S.26) ist heute verloren. - Schild: Halbkreisförmiger Schild (sog. Pelte, der leichte Schild der Amazonen), seitlich in jeweils einem Löwenkopf endend; dem Schild sind neun durch ein Band zusammengehaltene Pfeile aufgelegt. Zum holländischen Sklaven (siehe

Anm.212) gehörig, obgleich das Wappen der Vereinigten Niederlande nur sieben Pfeile zeigt; als Anspielung auf die Niederlande werden die Pfeile des Schildes auch von Jean-Jacques Caffiéri 1790 verstanden (Guiffrey 1877, S.456). - Schild und Schwert: Hochovaler, auf beiden Seiten eingeschwungener Schild mit aufgelegtem Blitzbündel. Mit dem Schild zusammengegessen ist ein langes Schwert, das mit dem Gehenk flach auf dem Schild aufrucht; Parierstange und Heft des Schwertes sind abgebrochen und liegen an anderer Stelle. Zum Sklaven des Habsburgerreichs gehörig. - Helm: Der Dekor bezieht sich auf das Element des Wassers. Der flache Rand ist mit Schuppen geschmückt. Die vorn aufsitzende Delphinmaske endet in langgezogenen Blättern. Der Scheitel des Helmes wird von einem jungen Tritonen bekrönt; mit Kopf, Nacken und zurückgestreckten Armen stützt er den gewaltigen Helmbusch aus Schilfblättern, der lang nach hinten herabfällt. Der Wasserthematik wegen wohl zum holländischen Sklaven gehörig. - Helm: Die langgezogene vordere Spitze des Helmes, über der ein Wolfskopf sitzt, ist aus zwei Voluten gebildet, aus denen breitfächerige Akanthusblätter hervorwachsen. Großer Helmbusch in Form eines Pferdeschweifes. Zum brandenburgischen Sklaven gehörig (siehe Zeichnung Kat.Nr.XLV/29). - Helm: Der untere Rand ist gegen die Kalotte durch ein breites ornamentiertes Band abgesetzt. Vorn sitzt eine große Akanthusblattmaske. Helmbusch in Art zungenförmiger Lederriemen, die in zwei Reihen flügelförmig nach außen gebogen sind. Wohl zum Sklaven des Reichs gehörig. - Helm: Die über dem glatten unteren Rand aufsetzende Kalotte ist am Ansatz mit einer Zackenkrone geschmückt. Federn bilden den Helmbusch. Zum spanischen Sklaven gehörig (siehe Zeichnungen Kat. Nr.XLV/54 und XLV/29). Der nach dem 2. Weltkrieg noch vorhandene Helm ist heute verloren. - Sturmbock: Der als Rammbock (aries) dienende Widderkopf sitzt auf breitem Ring, ursprünglich war wohl ein Schaft vorhanden. Zum spanischen Sklaven gehörig; eventuell auch - analog zum Schild des Sklaven - als Anspielung auf das Goldene Vlies zu verstehen. - Köcher: Der vierkantige, Blattdekor tragende Köcher ist mit Pfeilen gefüllt. Wohl zum holländischen Sklaven gehörig (siehe Zeichnung Kat.Nr.XLV/58). - Köcher: Runder, pfeilgefüllter Köcher, zur abgesetzten Spitze hin sich verjüngend. Eventuell zum Sklaven des Reichs gehörig (vgl. Regnier-Desmarais 1686, S.6). - Schwert: Das in schmaler Scheide steckende Schwert ist unten gebrochen; die Parierstange fehlt. Eventuell zum spanischen Sklaven gehörig (Regnier-Desmarais 1686, S.7 spricht bei ihm von "une espée avec son Fourreau"). - Fackel: Langgezogene schmale Fackel mit kräftigen Flammen; der obere Teil ist kanneliert. Wohl zum holländischen Sklaven gehörig (Regnier-Desmarais 1686, S.8 teilt ihm "une trompe à feu" zu). - Pfeilbündel: Vierzehn kurze Spieße, von kreuzweis geführten Bändern umschnürt. - Pfeilbündel: Zahlreiche gefiederte Pfeile sind durch kreuzweise geführte Bänder um einen starken Mittelstab geschnürt. - Hellebarde: Die Hellebarde mit kurzem, eventuell abgebrochenem Schaft könnte zum brandenburgischen Sklaven gehören; denn Regnier-Desmarais 1686, S.7 nennt unter dessen Waffen "une hellebarde aussi rompue". Auf der Zeichnung Kat.Nr.XLV/54 läßt sich auch eine dem Sklaven beigegebene Hellebarde o.ä. erkennen.

Zur Entstehungsgeschichte der Sklaven siehe S.41 ff. und Kat. Nr.XLV, S.445. - Am 19. Juni 1790 verlangte der Abgeordnete Alexandre de Lameth in einer Rede vor der "Assemblée Constituante", daß die vier Sklaven des Denkmals der Place des Victoires vor der für den 14. Juli geplanten "Fête de la Fédération" entfernt würden; denn irrtümlich erblickte de Lameth in den Gefangenen die Verkörperung von vier Provinzen, die Ludwig XIV. erobert hatte und deren Vertreter nun zu den "plus fermes appuis de la nation" zählten (Guiffrey 1877, S.406 und Boislesle 1888, S.86/87; nach Dulaure 1839, Bd.3, S.211 sah man in einem Gefangenen die Personifikation der Franche-Comté). Am 20.-23. Juni 1790 erließ die Versammlung ein Dekret zur Entfernung der vier Sklaven, in dem es u.a. heißt: "... il importe à la gloire de la nation de ne laisser subsister aucun monument qui rappelle les idées d'esclavage, offensantes pour les provinces réunies au royaume" (Guiffrey 1877, S.406/o7). Am 28. Juni 1790 wandten sich einige Künstler unter Führung von Jacques-Louis David an die "Assemblée Constituante", um die Zerstörung der Bronzesklaven zu verhindern; der Versammlung unterbreiteten sie den Vorschlag, die Sklaven - jedoch ohne Ketten - auf einem quadratischen Sockel aufzustellen (Guiffrey 1877, S.407 und 454/55 sowie Maurice Tournoux: Bibliographie de l'Histoire de Paris pendant la Révolution. Bd.1, Paris 1890, S.208, Nr.1752; dort auch zu weiteren Vorschlägen). Auch richtete Jean-Jacques Caffiéri am 27. Juni 1790 ein Schreiben an den Maire von Paris, das er zugleich im "Journal Général de France" vom 5. Juli 1790 abdrucken ließ (Guiffrey 1877, S.408/o9 und 456-58). Caffiéri wies darauf hin, daß die Sklaven, deren gegenseitiges Verhältnis und deren Rapport zur Statue sehr bedacht seien, ganz in der Denkmalstradition ständen. Die Gefangenen seien antik gewandet, ihre Attribute bezögen sich auf keine der "nations modernes". Wollte man aber das ganze Denkmal stürzen, weil auf dem Schild eines Sklaven die holländischen Pfeile zu sehen seien, so müsse man auch die Porte St-Denis, die Porte St-Martin usw. zerstören.

Trotz aller Einwände wurden die vier Bronzen bald vom Monument entfernt und zunächst in den Hof des Louvre verbracht. Im Revolutionsjahr II bestand der Plan, u.a. die vier Sklaven des Denkmals der Place des Victoires zusammen mit den "superbes casques, étendards, sabres et autres objets du même goût et des plus belles formes qui en dépendent" einzuschmelzen; nach der Besichtigung am 15 vendémiaire an II setzte sich Jean-Baptiste-Pierre Lebrun in einem am selben Tag verfaßten Bericht mit Erfolg für die Erhaltung der Bronzen ein (Courajod 1875, S.51-54; Tueteu, Procès-verbaux Bd.1, 1912, S.452, Anm.1; Tueteu 1913, S.420/21). Im Prairial des Jahres IX = Mai 1801 wurden die vier Gefangenen auf der Esplanade des Invalides in alternierender Folge zwischen den vier Pferden von San Marco aufgestellt (Poisson 1963, S.39). Daraufhin gelangten sie an die Fassade des Hôtel des Invalides; dort verblieben sie bis 1940 (siehe z.B. die Wiedergabe auf dem zuletzt 1838 restaurierten Holzmodell des Hôtels des Invalides: Ausst. Kat. Invalides 1974, S.22, Nr.2). Nachdem sie ein Vierteljahrhundert sich im Depot befunden hatten (siehe die Artikel von Yvan Christ in Arts,

lettres et spectacles Nr.647, 4.-10.Dezember 1957, S.15; ebd. Nr.707, 28.Januar-3.Februar 1959, S.13; ebd. Nr.873, 13.-19. Juni 1962, S.11 und im Figaro Littéraire Nr.670, 21.Februar 1959), wurden die Sklaven 1963 nach Sceaux überführt (Poisson 1963, S.39).

Lit.: (siehe auch Lit. zur Place des Victoires S.460): Meyer 1797, Bd.1, S.53; Friedrich Johann Lorenz Meyer: Briefe aus der Hauptstadt und dem Inneren Frankreichs. Bd.1, Tübingen 1803, S.261; Legrand/Landon 1808, Bd.2, Teil 3, S.10 und 12, Anm.1; Galetti 1809, S.60; Courajod 1875, S.51-54; Guiffrey 1877, S.228/29, 406-10 und 454-58; Lami 1906, S.151; J.Hauser: Les statues des captifs aux Invalides. In: Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie des VII^e et XV^e arrondissements 4, 1923, H.26, S.144-47; Dimier 1928, S.24, Abb. S.26/27; Maumené/d'Harcourt 1932, S.235; Georges Poisson: A propos de l'exposition Ile de France-Brabant. In: Revue du Louvre et des Musées de France 13, 1963, S.39/40; Scheuerle 1969, S.51/52; Wend Graf Kalnein und Michael Levey: Art and Architecture of the Eighteenth Century in France. Harmondsworth 1972 (= Pelican History of Art Bd.37), S.95; Souchal 1977, S.255, Nr.45h.

Ausst.: Ile de France-Brabant 1962, S.111, Nr.315.

XLV/79-95

Reliefs

Während die Königsstatue selbst am 11.-13.August 1792 der Zerstörung zum Opfer fällt, werden die sechs Bronzereliefs - die vier Rechtecktafeln und die zwei Medaillons - vom Sockel abgenommen. Die vier großen queroblungen Reliefs befinden sich zunächst im Gewahrsam des Revolutionskomitees der Sektion "Guillaume Tell". Auf die Vermittlung des Architekten Boulland hin schreibt Alexandre Lenoir am 6. Dezember 1793 (= 16 frimaire an II) an das Komitee, um die Überweisung der vier Reliefs in die provisorisch eingerichtete Sammelstelle in den Petits-Augustins zu erbitten (Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.13, Dok.Nr.XVI und Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.21/22, Nr.171). Am 24. Dezember 1793 (= 4 nivôse an II) erhält Lenoir die vier erbeten Reliefs (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.110, Dok.Nr.LXXXVIII und Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.23, Nr.186). Später äußert Lenoir, daß die Reliefs ohne seine Intervention eingeschmolzen worden wären (Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.25, Dok.Nr. XXV; Bd.3, 1897, S.183, Dok.Nr.CCCLXXX). In dem am 16.August 1794 (= 19 thermidor an II) vorgelegten Katalogprojekt Alexandre Lenoirs finden sich freilich nur zwei der insgesamt vier queroblungen Reliefs: der Rheinübergang und eine wohl mit der Einnahme von Besançon identische "Expédition en Flandre" (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.186, Dok.Nr.CXLI). Alle vier Rechteckreliefs werden erstmals im Katalog von 1796 zusammen genannt (Kat. Lenoir 1796 = an IV, S.84, Nr.371). Im Katalog

von 1798 erhalten die vier Skulpturen gemeinsam die Nummer 208, die sie bis zur Auflösung des Museums tragen werden (Kat. Lenoir 41798 = an VI, S.195, Nr.208). Die vier Reliefs sind am Sockel einer hohen Säule angebracht, die sich im "Jardin de l'Elysée" der Petits-Augustins erhebt (zu den Darstellungen siehe Bernard de Montgolfier: Hubert Robert, peintre de Paris au Musée Carnavalet. In: Bulletin du Musée Carnavalet 17, H.1/2, 1964, S.33). Nach Auskunft des Katalogs von 1798 = an VI trägt die Säule zunächst die von Simon Guillain geschaffene Bronze-statue Ludwigs XIV., die vom Monument auf dem Pont-au-Change stammt (s. S. 90): so hatte Lenoir mit den Skulpturen unterschiedlicher Provenienz ein Säulendenkmal Ludwigs XIV. geschaffen. Im Katalog des Jahres 1800 (Kat. Lenoir 51800 = an VIII, S.291, Nr.208) ist die Statue Ludwigs XIV. durch die Spätrenaissance-Bronze der sog. Abondance ersetzt (Ausst. Kat. L'Ecole de Fontainebleau. Paris, Grand Palais 1972/73, S.407/08, Nr.560, Jean-René Gaborit). In den Katalogen von 1802 (Kat. Lenoir 61802, S.274, Nr.208) und 1810 (Kat. Lenoir 91810, S.218/19, Nr.208) wird die Figur als "l'Abondance" et "l'Egalité" bzw. als "Abondance que procure la Paix" bezeichnet. Möglicherweise hatte Lenoir bei der Errichtung des Ensembles, welches er als "espèce de colonne triomphale" bezeichnet, einen gedanklichen Zusammenhang zwischen der bekrönenden Statue und den vier Sockelreliefs herstellen wollen. Denn auf Grund einer Mißdeutung der Szenen sieht er das Relief des Friedens von Nymwegen als allegorische Darstellung des "Traité de la France avec l'Espagne en 1662" an (so - wohl unter Bezug auf die Entscheidung im Vorrangstreit in jenem Jahr - in Kat. Lenoir 51800 = an VIII, S.291, Nr.208) bzw. "en 1652" (so - wohl verdruckt - bei Lenoir, Musée, Bd.5, 1806, S.115 und in Kat. Lenoir 91810, S.218/19). Dagegen bezeichnet er das Relief mit der Anerkennung des französischen Vorrangs als Frieden von Nymwegen: Ludwig XIV. empfangt die holländischen Botschafter (Lenoir, Musée, Bd.5, 1806, S.37/38 und 115 sowie Kat. Lenoir 91810, S.218, Nr.208). In der Anordnung Lenoirs befinden sich auf der Vorder- und Rückseite des Sockels die zwei kriegerischen Szenen des Rheinübergangs und der Eroberung der Franche-Comté (hier als die erste Einnahme 1668 angesehen), während die beiden Seitenflächen jeweils die Darstellung eines Friedensschlusses aufnehmen.

Die zwei Reliefmedaillons des Duellverbots und des Sieges über die Häresie gelangen später als die vier Rechteckreliefs in Lenoirs Museum. Erst am 7. Mai 1796 (= 18 floréal an IV) stellt Lenoir den Antrag auf Überweisung von "quatre médailles en bronze, représentant deux bas-reliefs et deux inscriptions, provenant de la Place des Victoires", die im "Dépôt de Nesle" verwahrt werden (Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.49, Dok.Nr.XLVII); demnach waren die Medaillons nicht in den Besitz der Sektion "Guillaume Tell" überführt, sondern in eine der verschiedenen Sammelstellen verbracht worden. Am 15. Mai 1796 (= 26 floréal an IV) entspricht das Innenministerium dem Gesuch Lenoirs' (Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.49/50, Dok.Nr.XLVIII). Da Lenoir jedoch am 19. September 1796 (= 3^e jour complémentaire an IV) erneut darum bittet, daß "deux inscriptions en bronze provenant du piédestal de la place des Victoires" aus dem "Dépôt de Nesle" in sein Museum transferiert

werden (Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.57, Dok.Nr. LX), ist zu vermuten, daß zwar die beiden allegorischen Reliefmedaillons, nicht aber die beiden Inschrifttafeln mit dem ersten Transport in die Petits-Augustins überführt worden waren. Lenoirs neuerlichem Antrag wird stattgegeben. Die zwei Inschriftenmedaillons freilich, die gewiß mit den Tondi auf der Vor- und Rückseite des Denkmals identisch sind, begegnen nicht in den Katalogen des Musée des Monuments français; sie waren vielleicht doch im "Dépôt du Nesle" verblieben oder auch eingeschmolzen worden.

Die beiden Tondi mit den Darstellungen des Sieges über die Häresie und des Duellierungsverbots, die 1796 in die Petits-Augustins verbracht worden waren, erscheinen erst spät in Lenoirs Katalogen, offensichtlich nicht vor dem Jahr 1806 (Kat. Lenoir ⁸1806, S.25, Nr.319/20; siehe auch Courajod, Lenoir, Bd.2, 1886, S.XXX). Das Relief des Sieges über die Häresie erhält die Nummer 319 ("la Religion foudroyant l'Hérésie et accueillant la Vertu"), das des Duellierungsverbotes die Nummer 320 ("la Justice punissant le Crime"). Beide Medaillons werden künftig gemeinsam aufgeführt (siehe z.B. Kat. Lenoir, Musée Royal, 1815, S.118, Nr.319/20), aber nicht mit den vier großen Reliefs zu einem Komplex vereint.

Ab 1816 wird die Auflösung des Musée des Monuments français betrieben. In einer Aufstellung der Objekte, die das Museum verlassen bzw. verlassen sollen, heißt es unter dem Datum des 3. September 1817: "(208). A Versailles. Colonne triomphale posée sur le piédestal orné des bas-reliefs de la place des Victoires (Déc.min. du 3 avril 1817)" (Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.290, Dok.Nr.DIX). Auch eine andere Liste besagt: "La Colonne est placée dans le parc de Versailles" (Lenoir, Musée, Bd.8, Paris 1821, S.180, Nr.208; abgedruckt von Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.188). Doch handelt es sich nur um ein Projekt; denn die Säule mit der sog. Abondance verbleibt auf dem Gelände der Petits-Augustins, der heutigen Ecole Nationale des Beaux-Arts. Dagegen werden die vier großen Rechteckreliefs - auf Grund eines Ministerbeschlusses vom 3. April 1817 - am 17. Juni 1818 an das Musée Royal des Louvre abgetreten (Courajod 1894, S.33/34 und Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.296, Dok.Nr.DIX). 1824 sind sie in der Salle des Bronzes ou de Francheville der Galerie d'Angoulême des Louvre ausgestellt (Kat. Clarac 1824, Nr.39, 48, 50 und 62; vgl. Michel 1917, S.64). Vor 1854 befinden sie sich in der "Salle de Coustou" (Courajod 1894, S.232). Wie schon in Claracs Katalog von 1824 sind auch hier die fehlerhaften Bezeichnungen Lenoirs beibehalten: das Relief mit der Anerkennung des französischen Vorranges (Kat. Vitry 1922, Nr.1250) wird als Darstellung des Friedens von Nymwegen (MR 3380), das Relief mit dem Frieden von Nymwegen (Kat. Vitry 1922, Nr.1253) als Darstellung des "Traité avec l'Europe" (MR 3381) bezeichnet. Erst der Katalog von 1897 gibt den Reliefs die zutreffenden Benennungen.

Das Medaillonpaar der "Hérésie détruite" und der "Duels abolis" wird von Lenoir zum letzten Mal im Katalog von 1816 (Kat. Lenoir, Musée Royal, ²1816, S.105, Nr.319/20) und in dem aus dem gleichen Jahr stammenden "Etat des monuments" erwähnt (Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.190 und 193, Dok.Nr.

CCCCXXX). Die zwei Reliefs, die sich nicht in der Liste der dem Musée Royal überwiesenen oder in der Ecole des Beaux-Arts verbliebenen Objekte finden, gelangen wohl unter Louis-Philippe in den Louvre. Erstmals werden sie dort in dem vor 1854 von Léon de Laborde angefertigten "Tableau des Salles de la sculpture de la Renaissance et des temps modernes" genannt (Courajod 1894, S.232), mit den - auf den Museuseintritt unter Louis-Philippe deutenden - Inventarnummern LP 571 ("La Justice punissant le Crime") und LP 572 ("La Religion foudroyant l'Hérésie"). In Labordes Verzeichnis sind die sechs Reliefs des Denkmalssockels zum ersten Mal zusammen aufgeführt.

Die fünf Medaillons Kat.Nr.XLV/85-89 wurden während oder nach der Französischen Revolution von König Georg IV. von England angekauft. Die zunächst in Kew verwahrten Bronzen gelangten später nach Windsor Castle. Im Jahr 1900 wurden die Reliefs auf der Pariser Weltausstellung gezeigt (Exposition Universelle. Exposition rétrospective de la ville de Paris. Paris 1900, S.9, Nr.I). König Georg V. schenkte die Medaillons 1914 dem französischen Staat (siehe ausführlicher Vuaflart 1914, S.49./50). Vgl.Nachtrag S. 599/600.

Die sechs Tondi Kat.Nr.XLV/90-95 wurden am 25. ff April 1825 auf der zuerst für den 14. ff März 1825 vorgesehenen Auktion des Receveur-Général Lapérière versteigert (1. Aufl. des Katalogs, Rubrik "Notice des objets d'art et de curiosité", S.9/10, Nr.25; 2. Auflage des Katalogs, S.123, Nr.25) und gelangten sodann in irischen Privatbesitz. Vgl. Nachtrag S. 599/600.

Die vier rechteckigen Reliefs Kat.Nr.XLV/79-82 sind im ersten Zustand - vor der Erweiterung im Jahr 1685 - in dem wohl den ursprünglichen Ledereinband bewahrenden Zeichnungsband der Bibliothèque Nationale wiedergegeben (Fc 31, alte Sign. L 264 H; Blattgröße 28. x 39,5 cm; Feder in Schwarz, schwarz laviert mit Weißhöhlungen, auf grün-blauem Papier), der auch eine frühe Fassung der Inschriften enthält (s. S.139 ff.).

XLV/79

Frankreichs Vorrang wird durch den spanischen Botschafter anerkannt. (1662)

1679 begonnen, 1685 vergrößert. - Bronze. Hochrelief. Ein Riß über dem Haupt Ludwigs XIV. und seiner nächsten Begleitpersonen. Je ein Schraubenloch an jeder Ecke. 110 x 168 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1250 (MR 3380),

Lit. (für die Nennung der Reliefs Kat.Nr.XLV/79-84 bei Lenoir siehe S. 494/97): Kat.Clarac 1824, S.43, Nr.62 (dort fälschlich als "Paix de Nimègue" bezeichnet); Kat. Barbet de Jouy 1873, Nr.221; Courajod 1894, S.69 und 232; Kat. Courajod 1897, S.68, Nr.653; Lami 1906, S.151; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.50, Nr.1250; Mauné/d'Harcourt 1932, S.236, Nr.345; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.363, unter Nr.328 (Seelig); Souchal 1977, S.255, Nr.45 f; Beyer/Bresc 1977, Abb.57.

XLV/80

Die Überschreitung des Rheins bei Tolhuis (1672)

1679 begonnen, 1685 vergrößert. - Bronze. Hochrelief. Oben ein im Schnitt 12 cm, rechts ein zwischen 13 und 15 cm breiter Streifen angesetzt (z.T. durch Schwalbenschwänze mit dem Hauptrelief verbunden). Einige Nasen bestoßen. Je ein Schraubenloch an jeder Ecke. 110 x 168 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1251 (MR 3382).

Lit.: Kat. Clarac 1824, S.34/35, Nr.39; Kat. Barbet de Jouy 1873, Nr.222; Courajod 1894, S.67 und 232; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.654; Lami 1906, S.151; Lemonnier 1911, S.72 und 299; Louis Hourticq: Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912, Abb.446; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724, Abb.488; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.50, Nr.1251; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.236, Nr.346; Mauricheau-Beaupré 1947, Teil 2, Abb.100; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168; Werner Hager und Eva-Maria Wagner: Barock-Plastik in Europa. Frankfurt a.M.1964, Taf.90; Teyssèdre 1967, S.222 (Abb. 127 gibt irrtümlich das Relief Bosios an der heutigen Louis XIV-Statue der Place des Victoires wieder); Herding 1970, S.114; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.363, unter Nr.328 (Seelig); Souchal 1977, S.255, Nr.45d.

XLV/81

Die Einnahme von Besançon (1674)

1679 begonnen, 1685 vergrößert. - Bronze. Hochrelief. Oben ein 11 cm, links ein 16 cm breiter Streifen angesetzt. Zahlreiche Risse und kleinere Beschädigungen. Bei den Figuren Ludwigs XIV. und des Duc de La Feuillade sind die Nasen eingedrückt; der von Ludwig XIV. gehaltene Kommandostab ist verbogen. Je ein Schraubenloch an jeder Ecke. 110 x 168 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1252 (MR 3379).

Lit.: Kat. Clarac 1824, S.37, Nr.48; Kat. Barbet de Jouy ²1873, Nr.223; Courajod 1894, S.68 und 232; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.655; Lami 1906, S.151; Lemonnier 1911, S.72 und 299; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.50, Nr.1252; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.236, Nr.347; Mauricheau-Beaupré 1947, Teil 2, Abb. 101; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168; Souchal 1977, S.255, Nr.45e; Beyer/Bresc 1977, Abb.58.

XLV/82

Der Frieden von Nymwegen (1678/79)

1679 begonnen, 1685 vergrößert. - Links ein 17 cm, oben ein 10 cm breiter Streifen angesetzt. Nase der Figur Ludwigs XIV.

eingedrückt. Je ein Schraubenloch an jeder Ecke. 110 x 168 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1253 (MR 3381).

Lit.: Kat. Clarac 1824, S.38, Nr.50 (dort fälschlich als Darstellung des Friedens von Utrecht 1713 bezeichnet); Kat. Barbet de Jouy 1873, Nr.224; Courajod 1894, S.70 und 232; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.656; Lami 1906, S.151; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.50, Nr.1253; Maumené/d'Harcourt 1932, S.236, Nr.348; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168, Abb.S.167; Volk 1966, S.67/68; Souchal 1977, S.255, Nr.45c.

XLV/83

Die Abschaffung der Duelle

1685. - Bronzemedaille. Hochrelief mit breiter Einfassung. Auf dem Rand links und rechts je ein Schraubenloch. Durchmesser 82 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1255 (LP 571).

Lit.: Courajod 1894, S.232; Bourgeois 1896, Abb.S.213; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.657; Lami 1906, S.151; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.724; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1255; Maumené/d'Harcourt 1932, S.237; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168; Souchal 1977, S.257, Nr.45h.

XLV/84

Der Sieg des Glaubens über die Häresie

1685. - Bronzemedaille. Hochrelief mit breiter Einfassung. Auf dem Rand links und rechts je ein Schraubenloch. Durchmesser 82 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1254 (LP 572).

Lit.: Courajod 1894, S.232; Bourgeois 1896, Abb.S.363; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.658; Lami 1906, S.151; Michel 1917, S.64; Michel, Histoire Bd.6/2, 1922, S.724; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1254; Maumené/d'Harcourt 1932, S.237; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.168; Souchal 1977, S.257, Nr.45g.

XLV/85

Die Wiedereinsetzung der Schweden in Vorpommern (1679)

1685. - Bronzemedaille. Hochrelief mit breiter Einfassung. Durchmesser 84 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1259 (RF 1602).

Lit.: Vuaflart 1914, S.49/50, Taf.XIX; Michel 1917, S.66; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51,

Nr.1259; Vuaflart 1929, S.22, Taf.XXIV; Maumené/d'Harcourt 1932, S.238, Nr.350; Josephson 1943, S.122-24, Abb.78; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.170; Ellenius 1966, S.165 ff., Abb.102; Souchal 1977, S.257, Nr.45m (4).

Ausst.: Les grandes heures de l'amitié franco-suédoise. Paris, Hôtel de Rohan (Archives de France) 1964, S.85, Nr.241.

XLV/86

Die Unterwerfung Genuas (1684)

1685. - Bronzemedaille. Hochrelief mit schmalem Rand von unregelmäßiger Stärke. Durchmesser 84 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1260 (RF 1606).

Lit.: Vuaflart 1914, S.49/50, Taf.XIX; Michel 1917, S.66; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1260; Vuaflart 1929, S.22, Taf.XXIII; Maumené/d'Harcourt 1932, S.238/39, Nr.351; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.170; Souchal 1977, S.257, Nr.45m (5).

XLV/87

Die Wiederherstellung der militärischen Disziplin

Unbekannter Bildhauer, um 1700. - Bronzemedaille. Das recht flache Relief ist mit einem schmalen Steg von unregelmäßiger Stärke eingefasst. Durchmesser 80 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1256 (RF 1605).

Lit.: Vuaflart 1914, S.49/50, Taf.XIX; Michel 1917, S.66, Abb. S.65; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1256; Vuaflart 1929, S.22, Taf.XXV; Maumené/d'Harcourt 1932, S.238, Nr.349; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.169, Abb.S.169; Souchal 1977, S.257, Nr.45m (1).

XLV/88

Der Abbruch der 1664 in Rom errichteten Pyramide (1668)

Unbekannter Bildhauer, um 1700. - Bronzemedaille. Das recht flache Relief ist mit einem schmalen Steg von unregelmäßiger Stärke eingefasst. Durchmesser 78 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1257 (RF 1603).

Lit.: Vuaflart 1914, S.49/50, Taf.XIX; Michel 1917, S.66; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1257; Vuaflart 1929, S.22, Taf.XXVII; Maumené/d'Harcourt 1932, S.238; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.169; Souchal 1977, S.257, Nr.45m (2); Beyer/Bresc 1977, Abb.60.

XLV/89

Die Einnahme einer Stadt

Unbekannter Bildhauer, um 1700. - Bronzemedaille. Das recht flache Relief ist mit einem schmalen Steg von unregelmäßiger Stärke eingefaßt. Durchmesser 79 cm. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1258 (RF 1604).

Lit.: Vuaflart 1914, S.49/50, Taf.XIX; Michel 1917, S.66; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725; Kat. Vitry 1922, Teil 2, S.51, Nr.1258; Vuaflart 1929, S.22, Taf.XXVI; Maumené/d'Harcourt 1932, S.238; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.170; Souchal 1977, S.245, Nr.45m (3); Beyer/Bresc 1977, Abb.59.

XLV/90

Sieg über die Türken bei St. Gotthard an der Raab

XLV/91

Der Mittelmeer-Kanal

XLV/92

Die Einnahme von Valenciennes

XLV/93

Das Schloß von Versailles und der Eure-Aquädukt

XLV/94

Pommern wird den Schweden zurückerstattet

XLV/95

Fremdländische Gesandte vor Ludwig XIV.

Jean Arnould und Pierre Le Nègre 1686/87. - 6 Bronzemedallions. Der profilierte Rahmen ist getrennt gearbeitet und aus drei Stücken zusammengesetzt, die z.T. gebrochen sind. Durchmesser je ca. 77 cm. - Irischer Privatbesitz. - Provenienz: Die 6 Relief., die am 9. Januar 1825 in Carlton House eintrafen, wurden von Georg IV. Lady Conyngham geschenkt (freundl. briefl. Mitt. Geoffrey de Bellaigue vom 8. November 1971). Vgl.S.599/600.

Lit.: Hodgkinson 1977, S.423.

XLVI

Skulpturale Dekorationen

1679/80. - Stuck. - Ehemals Versailles, Schloß, "Grand Salon", "Cabinet" und "Chambre de la Reine" (1730 zerstört).

1679-81 erhielten Desjardins und Le Hongre gemeinsam 7901 l. 13s. 4 d. "pour ouvrages de stuc au grand salon, chambre et cabinets de la Reyne" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1158 u. 1287). Außer den beiden Bildhauern wurden auch Pierre Mazeline, Noël Jouvenet und Jacques Houzeau für die Arbeiten am Appartement der Königin bezahlt, das den Südflügel des Schlosses einnahm. Die Ausstattung wurde - nach verschiedenen Abänderungen - in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts gänzlich zerstört, da Maria Leszczyńska die Räume neu dekorieren ließ (Hoog-Virault 1960). Eine auch Desjardins' Namen erwähnende Beschreibung der Ausstattung gibt u.a. Guillet de Saint-Georges in seiner Vita Etienne Le Hongres (Dussieux 1854, Bd.1, S.375; siehe Hoog-Virault 1960, S.174 ff., Nr.56).

Lit.: Guillet de Saint-Georges: Etienne Le Hongre. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.375; Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1158 u. 1287; Lami 1906, S.151; Hoog-Virault 1960, S.174 ff., Nr.56; Souchal 1977, S.251, Nr.40.

XLVII

Putti und Masken

1681/82. - Stein. - Versailles, Marstall.

Nach Auskunft von Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.395) fertigte Desjardins "des enfants et des masques au fronton des écuries". Die Baurechnungen erwähnen dagegen Desjardins' Namen nicht eindeutig im Zusammenhang mit der "Grande Ecurie" und der "Petite Ecurie", die nach Jules Hardouin-Mansarts Plänen zwischen 1679 und 1682 errichtet wurden (Brière, Château, 1911, Bd.1, S.45/46; Georges Moussoir: Les Ecuries Royales de Versailles. In: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 21, 1919, S. 36-63; R.de Malleray: La Grande et la Petite Ecurie de Versailles. In: Revue de l'art ancien et moderne 55, 1929/I, S.63-82; Pierre Verlet: Versailles. Paris 1961, S.285-88). Der in den "Comptes des Bâtiments du Roi" erwähnte Bildhauer Martin, der an den Skulpturen der "Grande Ecurie" arbeitete, kann - entgegen Souchal 1977, S.252, Nr.42 - kaum mit Desjardins identifiziert werden. Eher handelt es sich um Denis Martin; Desjardins hingegen wird in den Baurechnungen stets mit seinem Nachnamen genannt (vgl. S.439).

In stilistischer Hinsicht könnte unter den Putti eventuell der das Zaumzeug haltende Knabe in dem zum Schloß hin orientierten Giebel des südlichen Pavillons der "Petite Ecurie" als Werk Desjardins' gelten; die Behandlung des Haupts und der

Haare gemahnt an die Kinderdarstellungen des Hôtel Salé (Kat.Nr.II). Die Analogien führen jedoch nicht zu einer überzeugenden Attribution. Zudem werden die Putten im südlichen wie im nördlichen Giebel der "Petite Ecurie", die dem Schloß unmittelbar gegenüberliegen, von Piganiol de la Force Marc Arcis zugeschrieben (Nouvelle description, 1707, S.7), der auch nach Aussage der Baurechnungen an den "Ecuries" tätig war (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.93). Unter den Masken läßt der unterhalb des südlichen Giebels befindliche Kopf eines jüngeren Mannes mit halblangem Bart, Binde und Lorbeerzweigen an Desjardins' Arbeiten denken. Doch muß die Frage der Zuschreibung auch hier offen bleiben.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.395; Lami 1906, S.151; Souchal 1977, S.252, Nr.42.

XLVIII

Vier Trophäen

1681. - Stein. - Versailles, Schloß, Gartenfassade.

1681 erhielt Desjardins - gleich einer Zahl anderer Bildhauer - 600 livres für "quatre trophées qu'il a faits au-dessus des croisées du chasteau vis-à-vis la Grotte" (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1284). Diese Zahlungen beziehen sich wohl auf die in den Zwickeln über den Fenstern des Hauptgeschosses befindlichen Trophäen, für die Girardon - nach dem 1678/79 durch Hardouin-Mansart vorgenommenen Umbau - 1681 Modelle lieferte (Brière, Château, 1911, Bd.1, S.4).

Lit.: Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1284; Lami 1906, S.151; Brière, Château, 1911, Bd.1, S.4; Souchal 1977, S.252, Nr.43.

XLIX-L

XLIX

Vier Trophäen an den Wachtpavillons des Hôtel des Invalides zu Paris

Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline, Noël Jouvenet 1679/80. - Stein ("pierre de Trocy"). Relief. Aus mehreren Blöcken zusammengesetzt. Ca. 1,80 x 1,80 m. - Paris, Hôtel des Invalides.

Zwei Trophäen auf den Wachtpavillons des Hôtel des Invalides zu Paris

Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline, Noël Jouvenet 1679/80. - Stein ("pierre de Trocy"). Vollrund.

Ca. 1,80 - 1,95 x 1,60 m. - Ehemals Paris, Hôtel des Invalides (nach 1798 zerstört).

L

Zwei Weihwasserbecken

Martin Desjardins, Etienne Le Hongre, Pierre Mazeline, Noël Jouvenet 1679/80. - Stein. Mit der Wand verbunden. H. 1,42 m. - Paris, Soldatenkirche St-Louis des Invalides.

Eine undatierte Aufstellung im Kriegsarchiv nennt die Bildhauerarbeiten, die nach den Entwürfen Jules Hardouin-Mansarts an dem zur Esplanade hin gelegenen Portal des Hôtel des Invalides wie auch an den zwei Wachtpavillons vor dem Hôtel geschaffen werden sollten (Vincennes, Archives de la Guerre, carton 17, liasse E = devis, marchés etc., pièce 8). U.a. handelt es sich um den Reliefschmuck vierer Trophäen, die auf den zum Hof wie zur Esplanade hin gelegenen Fronten der beiden Wachtpavillons ("pavillon du premier corps de garde" und "pavillon des portiers": siehe Lejeune de Boulencourt 1683, Taf.B) vorgesehen waren. Zudem spricht das Dokument von je einer freiplastischen Trophäe auf den beiden Wachtpavillons. Die Reliefs werden auf je 300 l., die vollrunden Skulpturen auf je 600 l. veranschlagt. Ein auf den 9. Februar 1680 datiertes Dokument beglaubigt, daß Desjardins, Le Hongre, Mazeline und Jouvenet alle in der obigen Aufstellung ausgeführten Arbeiten an den beiden Wachtpavillons fertigstellten; nach Aussage der Urkunde schufen die vier Bildhauer auch die beiden Weihwasserbecken, die 1680 bereits in der Soldatenkirche Aufstellung gefunden hatten (ebd. liasse B, pièce 8). Am 11. Februar 1680 bestätigten die vier Künstler den Empfang von 1600 l. "pour le payment de plusieurs ouvrages de sculpture faits par nous pour l'hostel royal des Invalides jusque au jourd'huy" (demnach hätte die Equipe erst am 11. Februar 1680 die Arbeiten vollständig abgeschlossen; die Signaturen der vier Bildhauer tragen das Datum des 12. Februar 1680: ebd. pièce 9).

Die vier Relieftrophäen an den beiden Wachtpavillons haben sich erhalten (siehe Dimier 1928, Abb.S.93). Ihr Aussehen entspricht exakt dem erwähnten Voranschlag. Die zwei einander gleichenden Skulpturenfelder der Außenseite zeigen - vor dem Fond antiker Kriegstrophäen in symmetrischer Anordnung - eine von dem Sonnenhaupt überstrahlte Kugel mit den drei Bourbonen-Lilien. Auf den zwei Relieffeldern der Hofseite findet sich jeweils in der Mitte ein Schild, den das gespiegelte L-Monogramm Ludwigs XIV. schmückt. Der Schild ist mit einer helmtragenden Keule sowie mit zahlreichen Trophäen unterlegt, die u.a. auch zwei Pauken aufweisen.

Angesichts des unindividuellen Charakters der Skulpturen ist eine Händescheidung nicht möglich, zumal sich die Künstler eng an Hardouin-Mansarts Entwürfe zu halten hatten; so zeigt schon Avelines Stich, der vor der Ausführung der Bildhauerarbeiten entstand, eine aufwendige Dekoration der Pavillon-Außenseiten (ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 271a).

Die zwei bekronenden Trophäen wurden vermutlich in der Revolution entfernt. Der undatierte, vor 1680 aufgesetzte Voranschlag spricht von Brustpanzern, Standarten, Feldzeichen usw.; näheres ist auch auf den Stichen kaum zu erkennen. Im Jahr 1786 erfolgte eine Restaurierung durch den Bildhauer Boi(s)chard, der u.a. Palmzweige für die Dachbekrönung skulptierte (ebd. liasse B, pièce 20). Auf einer Darstellung des Jahres 1789 ("Prise des Armes aux Invalides" von Jean-Louis Prieur und Pierre-Gabriel Berthauld: ein Exemplar in Paris, BN, St., Va 271a; siehe auch Ausst.Kat. Invalides 1974, S.89, Nr.349) sind die Palmzweige deutlich zu sehen.

Souchal 1977, S.250, Nr.38 bezieht die Zahlung des Jahresanfangs 1680 - entgegen dem eindeutigen Wortlaut der Dokumente - nicht auf die Wachtpavillons, sondern auf die Attikaskulpturen des Haupthofs des Hôtels des Invalides (so schon François Souchal: La sculpture aux Invalides. In: Les Invalides. Trois siècles d'histoire, hrsg. von Jacques Wemaere. Paris 1974, S.52). Gegen Souchals Identifizierung spricht auch der nicht sehr hohe Betrag der Zahlungen.

Die zwei Weihwasserbecken befinden sich zu beiden Seiten des Eingangs an der inneren Nordwand des Schiffes der Soldatenkirche St-Louis des Invalides. Je eine mit der Wand fest verbundene Steinmuschel wird von einer kanneierten Volutenkonsole getragen (für die Form vgl. d'Aviler Bd.2, 1693, S.25, der auf ähnliche Beispiele in St-Germain-des-Prés verweist [heute dort nicht mehr vorhanden]). Die Weihwasserbecken zählen zu den letzten Ausstattungsstücken der Soldatenkirche, die gegen 1679 auch im Inneren vollendet wurde (Jestaz 1965, S.67). - Zu den Skulpturen für Hôtel und Kirchen der Invalides siehe auch Kat.Nr.XXXVIII-XL.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.164, Anm.6; Souchal 1977, S.250, Nr.38/39.

LI

Karl der Große

Um 1680. - Vollrunde Statuette. Hellrötlicher Ton, gebrannt. Bruchspuren am Hals, mit Gips gefestigt. Riß am linken Bein unterhalb des Knies; Schwert in der Mitte gebrochen; Kreuz in den Reichsapfel eingelassen. H. mit Standplatte 60,5 cm; Standplatte 7,2 x 20,0 x 17,0 cm. - Paris, Slg. Jean Feray. - Provenienz: Paris, Kunsthandel.

Im Frühjahr 1676 entstand der Plan zur Errichtung einer dem Pariser Hôtel des Invalides angeschlossenen Kuppelkirche. Vom 4. November 1676 bis 11. Februar 1677 wurde an dem großen Holzmodell des Dômes des Invalides gearbeitet (Kat.Nr.XXXVIII). Das Modell selbst ist nicht erhalten; auch fehlen Darstellungen und Beschreibungen. Geringe Anhaltspunkte finden sich allein in der von den beteiligten Künstlern angefertigten Aufstellung

der Arbeitskosten (siehe Kat.Nr.XXXVIII); aus dem Dokument geht hervor, daß die Architektur des Modells erheblich gegenüber den späteren Entwurfs- und Ausführungsstadien abwich. Das gilt speziell für die skulpturale Dekoration des Bauwerks: die Liste spricht von 54 Figuren in verschiedenen Größen; namentlich genannt werden nur "dix figures de poirier de 6 po 3/4 de haut représentant St.Louis, St.Charlemagne, les 4 père grecq et les 4 père latins.." (alle zehn Figuren besitzen hier die gleiche Größe, während in der späteren Ausführung die zwei Monarchen größer sind als die acht Kirchenväter). Somit ist zunächst festzustellen, daß das Modell von 1676/77, das - im Vergleich zu den folgenden Plänen - einen weit umfassenderen Statuenschmuck vorsah, bereits die Figuren der zwei Herrscher wie die der acht Kirchenväter, vielleicht auch die der zwölf Apostel aufwies. Im Jahr 1680 wurden Änderungen am Modell und dessen Skulpturen vorgenommen; des geringen Zahlungsbetrages wegen handelte es sich wohl nur um unbedeutende Eingriffe (Guiffrey, Comptes, Bd.1, 1881, Sp.1368; siehe Reuterswärd 1965, S.23).

Erst im Jahr 1683 läßt sich das Projekt des Dôme des Invalides - dank der von Lejeune de Boulencourt veröffentlichten Radierungen Jean Marots - auch bildlich klar fassen. Die in den Ansichten dargestellte Kuppelkirche entspricht weitgehend der Ausführung der Architektur, die damals bereits in Angriff genommen war, aber erst von 1685 an zügig voranschritt (Laprade 1960, S.232); Unterschiede ergeben sich vornehmlich in der Kuppelgestaltung. Der Skulpturenschmuck stimmt überwiegend mit der realisierten Fassung überein. In den Nischen links und rechts des Hauptportals stehen die Figuren des Hl. Ludwig und Karls d.Gr.; hier handelt es sich um die größten und wichtigsten Bildwerke des Programms. Die Interkolumnien jedoch, welche die Nischen aufnehmen, besitzen auf Jean Marots Stich gestrecktere Proportionen (Lejeune de Boulencourt 1683, Taf.E = Reuterswärd 1965, Abb.36); so sind die Statuensockel und die über den Nischen befindlichen Tafeln wesentlich weniger breit.

Die von Reuterswärd 1965, S.90 Jacques (?) Le Pautre zugeschriebene und gegen 1687 datierte Stichfolge enthält auch einen Aufriß der Hauptportal-Fassade (Reuterswärd 1965, Abb.37), der nach wie vor dem Marot-Stich verpflichtet ist, sich aber in Details der definitiven Ausführung annähert (Reuterswärd 1965, S.90/91). Die Skulpturen entsprechen ganz dem Programm von 1683. Freilich sind die Nischen der beiden Marmorstatuen hier breiter, die Sockel niedriger; damit deutet sich ein zur realisierten Fassung hinführender Schritt an. - Nur wenig später, gegen 1689, wurde das erste Programm der Schloßkapelle von Versailles aufgestellt, welches dem des Dôme des Invalides sehr verwandt ist; auch hier treten Ludwig d.Hl. und Karl d.Gr. auf (Léon Deshairs: Documents inédits sur la chapelle du château de Versailles ... In: Revue de l'Histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 7, 1905, S.249).

Im Jahr 1690 gelangten die Maurerarbeiten weitgehend zum Abschluß (Jestaz 1965, S.68). So nahm die "Surintendance des Bâtiments" bereits die Vorbereitung der skulpturalen Dekoration in Angriff. Am 18.März 1690 beschwerte sich La Chapelle

über die angeblich z.T. überhöhten Preisforderungen der Bildhauer (Paris, AN, O¹ 2066, dossier 1); demnach waren damals bereits die Verhandlungen in Gang. Eine Aufstellung der den verschiedenen Künstlern zugeteilten Arbeiten ist auf den 24. Mai 1690 datiert: die Liste bildet das früheste Dokument, das die Skulpturen der Kuppelkirche mit den Namen einzelner Bildhauer verbindet (Paris, BN, Mss., Ms.fr. n.a. 22936, fol.163^R-165^V: "Distribution de toute la sculpture de l'Eglise des Invalides", mit dem Randvermerk: "Pour Monsieur Mansart"; Reuterswärd 1965, S.28, Anm.37 und Ausst.Kat. Invalides 1974, S.33, Nr.56). An der Spitze des Verzeichnisses stehen Girardon und Desjardins mit den Statuen Karls d.Gr. und Ludwigs d.Hl. für jeweils 500 l. Die anschließend genannten Skulpturen entsprechen insgesamt dem bereits 1683 auf Marots Stich festgehaltenen Programm. - Doch hat die Nennung der Bildhauer im Dokument vom 24. Mai 1690 nur vorläufigen Charakter; denn in der Folge wurden die Skulpturen größtenteils von anderen Künstlern realisiert (Souchal 1974 [wie S. 505] S.60 ff.). Zumindest läßt sich aus dem Dokument ersehen, daß im Jahr 1690 bereits das Programm festlag, das zudem die zwei bedeutendsten Figuren - die der Patrone der französischen Monarchie - Girardon und Desjardins-zuteilte. Nach Aussage der Preisangaben sollten die beiden Statuen größer sein als alle anderen Bildwerke der Südfassade; möglicherweise waren sie 1690 zunächst in Stein und nicht in Marmor geplant (je 500 l. für die beiden Herrscher und je 350 l. für jede andere Statue bedeuten eine sehr geringe Schätzung - sollte es sich eventuell nur um Anzahlungen handeln?).

Nach der Auftragserteilung wurden die Skulpturen des Dôme des Invalides im Sommer 1690 in Angriff genommen. Die ersten Zahlungen, die meist dekorativen Arbeiten gelten, erfolgten am 9. und 23. Juli 1690 (Guiffrey, Comptes, Bd.3, 1891, Sp. 422/23); die frühesten Erwähnungen einzelner Statuen finden sich in den Baurechnungen unter dem Datum des 12. November 1690 (ebd. Sp.421/22). Zum Teil wurde auch die Anfertigung von Gipsfiguren bezahlt (vgl. Carle Dreyfus: Les statues du Dôme des Invalides au XVIII^e siècle. In: AAF N.F. 2, 1908, S.260-318; s. S.261 ff.). Nur die zwei Statuen Karls d.Gr. und Ludwigs d.Hl. begegnen zunächst nicht in den Baurechnungen; erst am 24. Februar 1692 findet sich die Erwähnung: "à luy (d.h. Anselme Flamen), pour le modèle de plâtre qu'il a fait en grand de la figure de saint Charlemagne dans une des niches du grand portail de lad. église 150 l." (Guiffrey, Comptes, Bd.3, 1891, Sp.702/03). Vermutlich bezieht sich der Eintrag auf die Herstellung eines Gipsmodells nach Desjardins' Angaben. Desjardins selbst aber wird zu seinen Lebzeiten nicht mehr in Zusammenhang mit der Figur Karls d.Gr. in den Baurechnungen genannt; erst wesentlich später erwähnen die "Comptes des Bâtiments du Roi" seinen Namen in Verbindung mit der Herrscherstatue: am 25. Februar 1703 erhalten seine Erben - zur gleichen Zeit wie François Girardon - die Summe von 1150 l. "pour un modèle qu'il a fait de la figure de Saint Charlemagne, posée au portail de l'église royale des Invalides" (Guiffrey, Comptes, Bd.4, 1896, Sp.955; siehe auch Boinet Bd.3, 1964, S.137, Anm.2). In Desjardins' Nachlaßinventar werden keine Entwürfe der Statue aufgeführt. So bleibt ungeklärt, wann Desjardins

das 1703 bezahlte Modell fertigte und welche Größe es besaß; der relativ hohe Betrag läßt darauf schließen, daß der Künstler beträchtliche Vorarbeiten leistete.

Der entscheidende Auftragswechsel ergab sich wohl schon vor Desjardins' Tod, da der Bildhauer Anfang der neunziger Jahre ganz mit den Reitermonumenten beschäftigt war. In der Folge einer Order vom 23. November 1695 erhielt Antoine Coysevox zur Verfertigung der Figur Karls d.Gr. einen gewaltigen Marmorblock (siehe ausführlich Keller-Dorian 1920, Bd.2, S.43/44, Nr.71, Taf.112). Girardon wurde zur gleichen Zeit ein etwas kleinerer Block für die Statue des Hl. Ludwig geliefert (Paris, AN, O¹ 2066, dossier 6). Während der nächsten fünf Jahre nennen die "Comptes des Bâtiments du Roi" die beiden Skulpturen jedoch kein einziges Mal; nicht zuletzt mag sich das aus der schwierigen Finanzlage während des Koalitionskrieges erklären. Sobald jedoch Jules Hardouin-Mansart am 7. Januar 1699 das Amt des "Surintendant des Bâtiments" übernahm, wurde die Dekoration des Dôme des Invalides energisch vorangetrieben; zugleich erfolgte ein Wechsel im Ausstattungsprogramm des Innenraums (zu den Änderungen siehe namentlich M. Marie: L'Eglise royale des Invalides. In: Bulletin de la Société des Amis du Musée de l'Armée 58, 1956/I, S.65-75. Zu den vor allem nach 1699 ausgeführten Skulpturen siehe u.a. die Angaben von Boinet Bd.3, 1964, S.117 ff., 134 ff. und die Programmerläuterungen von Jean-François Félibien des Avaux: Description de l'église royale des Invalides. Paris 1706, S.12 ff.). Verschiedene Aufstellungen aus der ersten Hälfte des Jahres 1699 berichten über den Zustand der Skulpturen. In einem Dokument vom 18. Februar 1699 werden die beiden Monarchenfiguren gemeinsam auf 14000 l. veranschlagt (Paris, AN, O¹ 1665, pièce 35; siehe ferner den "Estat de la Sculpture de la Grande Eglise des Invalides" vom 16. Mai 1699: Paris, AN, O¹ 1665, pièce 36[?] sowie pièce 37). Aus den Archivalien geht deutlich hervor, daß Coysevox eigene Modelle der Statue Karls d.Gr. schuf und somit nicht auf Desjardins' Entwurf zurückgriff (siehe die Dokumente von 1708/09 bei Keller-Dorian 1920, Bd.2, S.43/44, dort auch ausführlich zur späteren Geschichte der Figur; ferner Souchal 1974, S.258/59, Abb.3).

Die Terrakotta-Statuette Karls d.Gr. im Besitz von Jean Feray wurde erstmals auf der Ausst. Louis XIV 1960, S.141, Nr.711 gezeigt. Die Zuschreibung an Desjardins und die im Katalog vorgeschlagene Bestimmung als "modèle de présentation de la statue destinée à la niche de droite de la façade de l'Eglise des Invalides" gehen, nach frdl. Auskunft des Besitzers, auf eine mündliche Mitteilung von Pierre Pradel zurück. Stilistisch kann die Terrakotta um 1680 angesetzt werden, wie namentlich der Vergleich mit der Versailler Marmorstatue Ludwigs XIV. (Kat.Nr.XLV/73) ergibt (siehe S.65). Demzufolge hätte Desjardins das Modell in der Planungsphase der Skulpturenausstattung des Invalidendoms gefertigt, an deren Vorbereitung er von Anbeginn an, seit 1676, beteiligt war. Falls die gelangte Proportion der Nische auf Jean Marots 1683 datierten Stich tatsächlich dem damaligen Entwurfsstadium der Architektur entspricht, könnte Desjardins' Statuette, die - zumal im Vergleich zu Coysevox' Figur Karls d.Gr. - sehr ge-

streckt erscheint, unmittelbar zur 1683 vorgesehenen Nischenform korrespondieren. Die auf den Stichen Jean Marots und Jacques (?) Le Pautres wiedergegebenen Statuen des Kaisers stimmen jedoch kompositorisch nicht mit Desjardins' Modell überein; deren Darstellungen beruhen wohl ohnehin nicht auf den damals eventuell vorliegenden Skulpturentwürfen, sondern sind als freie Invention der Stecher anzusehen. Angesichts der Summe von 1150 l., die an Desjardins' Erben gezahlt wurde, ist zu vermuten, daß dem Terrakottamodell weitere und größere Modelle folgten (vgl. die Angaben in dem zitierten Artikel von Deshairs 1905, S.241 und 251 über die Abfolge der verschiedenen Modelle und deren Bezahlung bei den Figuren für die Versailleser Schloßkapelle).

Die für das Hauptportal des Dômes des Invalides bestimmten Statuen von Charlemagne und Saint-Louis bilden einen wesentlichen Bestandteil des Programms der dem Hl. Ludwig geweihten Kirche, das den sakralen Charakter des französischen Königtums thematisiert. So treten die beiden Heiligen schon in Charles de la Fosse gegen Februar 1677 vorgelegtem Programm des Kuppelgemäldes auf (Vincennes, Archives de la Guerre, Fonds des Invalides, carton 17, liasse C = peinture, pièce 12). Bei Pierre Mignards Ausmalungsprojekt aus dem Jahr 1691 (Boinet Bd.3, 1964, S.142/43) wie bei dem ausgeführten Fresko des Dômes des Invalides, das Charles de la Fosse 1702-05 schuf (Margret Stuffmann: Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle. In: GBA 6.F.64, 1964/II, S.21/22, 80-87 und 107), besitzt indessen die Gestalt Karls d.Gr. gegenüber der Ludwigs d.Hl. geringere Bedeutung. Kennzeichenweise finden sich die Statuen beider Patrone vornehmlich bei königlichen Stiftungen (vgl. z.B. den 1633 von Francesco Bordoni vollendeten Hochaltar der Chapelle de la Trinité in Fontainebleau [Paul Vitry und Gaston Brière: Documents de sculpture française. Renaissance. Paris 1911, Teil 2, Taf.CXC, 2 und 3] und den ehemaligen Hochaltar der heutigen Kirche St-Paul-St-Louis [Stich von E. Moreau in BN, Est., Hd 193]. Für die Tradition siehe Ernst-Günther Grimme: Karl der Große und Ludwig der Heilige. In: Aachener Kunstblätter 17/18, 1958/59, S.58-65). Desjardins' Statuette Karls d.Gr. in antikem Kostüm mit Schwert, kreuzüberhöhter Lilienkrone und (ehemals) kreuzbekröntem Globus entspricht ganz den vorausgehenden Darstellungen (siehe z.B. die genannte Figur aus St-Paul-St-Louis).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.166; Souchal 1977, S.261, Nr.54.

Ausst.: Louis XIV 1960, S.141, Nr.711; Grupello 1971, S.359/60, Nr.326, Taf.199^B (Seelig); Invalides 1974, S.33, Nr.57 (Jean-Pierre Reverseau).

LIII

Sitzende Madonna mit Kind

1681-86. - Marmor. Vermutlich vollrund. H. ca. 2,15 m. - Ehemals Paris, Eglise de la Sorbonne Ste-Ursule (seit 1799 verschollen).

Desjardins' Madonna befand sich bis 1793 auf dem an der Stirnwand des südlichen Querschiffs gelegenen Marienaltars der Sorbonnekirche. Die Geschichte ihrer Ausstattung erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte. Nach der Grundsteinlegung im Mai 1635 schritt der Bau der Kirche selbst rasch voran; 1648 konnte die Weihe erfolgen (zur Geschichte der Sorbonnekirche in der ersten Jahrhunderthälfte siehe vor allem Louis Batiffol: Autour de Richelieu. Paris 1937 [= Nouvelle collection historique Bd.24], S.95-141, mit Angaben zu den Quellen; Weigert 1947, S.4 und 6; Boinet Bd.2, 1962, S.210/11). Jedoch waren die Altäre sowie das Grabmal des 1642 verstorbenen Kardinals Richelieu in der Mitte der vierziger Jahre noch nicht in Angriff genommen. Erst am 28. Mai 1646 kamen die Professoren der Sorbonne und Richelieus Erbin Marie de Wignerod, Herzogin von Aiguillon in dem Sinne überein, daß die Herzogin für die Ausstattung der Kirche Sorge tragen sollte (Weigert 1947, S.6). So schloß sie am 15. Juli 1647 mit dem Bildhauer Pierre Biard d.J. einen Vertrag, in dem sich der Künstler u.a. zur Ausführung des Hoch- und des Marienaltars verpflichtete (Weigert 1947, S.6 und Chaleix 1973 [wie Anm. 327] S.103/04 und 116-19; siehe auch Paris, AN, MM 279, fol.122^R und 181^R). In der Folge aber blieben die Arbeiten liegen, da die Erben des Kardinals nicht in ausreichendem Maße ihren Zahlungsverpflichtungen nachkamen; verschiedene Gutachten hielten den Stand der Dinge fest (Gutachten vom 1. Dezember 1651, 5. Februar 1652 und 22. September 1659; siehe Paris, AN, MM 279, fol.123^V und S 6211, dossier 7).

Am 23. Juni 1667 wurde der Herzog von Richelieu, Armand-Jean du Plessis, durch das Pariser Parlament zur Zahlung aller jener Arbeiten verurteilt, die die Vervollendung der Kirche und namentlich deren Ausstattung betrafen (Paris, AN, S 6211, dossier 7); in Ausführung des Urteilsspruchs gab Charles Le Brun - nach einer ersten Expertise vom 13. Juni 1668 (Paris, AN, MM 279, fol.184^V) - am 7. Juli 1670 ein ausführliches Gutachten ab (Paris, AN, H³ 2632; siehe auch AN, MM 279, fol.185^V). Darin wurde u.a. festgestellt, daß der mit der Errichtung des Marienaltars betraute Bildhauer Biard nur wenig geleistet hatte; nach seinem Tod 1661 (siehe das unveröffentlichte Nachlaßinventar vom 31. Mai 1661 in Paris, AN, Min.centr., L,76) war das Unternehmen wohl ganz zum Stillstand gekommen. Le Brun fand allein den Altarstipes und zwei Schwarzmarmorstufen vor, auf denen der Altarblock ruhen sollte (Paris, AN, H³ 2632, fol.42^R/42^V); ferner waren vier farbige Marmorsäulen von 12 1/2 Fuß, d.h. ca. 4 m Höhe zurechtgehauen (ebd. fol.40^V). Der Gutachter machte detaillierte Angaben über die noch auszuführenden Arbeiten, deren Gesamtkosten er auf 23500 l. schätzte (ebd. fol. 43^R). Aber auch in den folgenden Jahren wurden die von Pierre Biard d.J. begonnenen Altäre offensichtlich nicht fortgeführt;

in einer Darlegung des Jahres 1680 heißt es, daß die Altäre - für die der Kardinal Richelieu bereits allen Marmor gekauft habe - noch errichtet werden müßten (Boinet Bd.2, 1964, S.212).

Erst Anfang der achtziger Jahre unternahm man entsprechende Schritte: im November 1680 berieten die Professoren der Sorbonne über Charles Le Brun's Vorschläge zur Ausführung der Altäre (die Versammlung wurde am 18. November 1680 angekündigt; siehe AN, MM 273, fol.61^v); am 23. März 1681 faßten sie den Beschluß, Preisverhandlungen mit den Bildhauern aufzunehmen (siehe das Resümee, das dem Vertrag mit Desjardins folgt: Paris, AN, Min.cent., LXXIII, de Saint-Vaast, 536). So schlossen die Sorbonnisten am 24. April 1681 u.a. mit Jérôme Derbais und Hubert Misson einen Kontrakt ab; die zwei eher handwerklich ausgebildeten "marbriers" sollten alle architektonischen und dekorativen Partien des Marienaltars nach Pierre Lemerchiers Entwurf fertigstellen (Paris, AN, Min.cent., LXXIII, 536). Anfangs ergab sich wahrscheinlich eine Verzögerung, da die Professoren der Sorbonne vor dem 21. Juli 1681 die Mitglieder der Académie royale de l'Architecture um ihr Urteil "sur les dessins et modèles faits pour le grand autel de ladite église et pour celui de la vierge" baten (die Besichtigung der Kirche durch die Akademiemitglieder erfolgte am 21. Juli 1681; eine Weoche darauf wurde über das Thema beraten: Lemonnier, Procès-verbaux, Bd.1, 1911, S.318/19); da die Möglichkeit einer Korrektur durch die Architekturakademie Erwähnung findet, konnten die in dem Vertrag vom 24. April 1681 beschriebenen Maurerarbeiten im Juli des Jahres kaum begonnen worden sein. Während das Hochaltarmodell den scharfen Tadel der Akademie erfährt (ebd. S.319), wird die Frage des Marienaltars in den Sitzungsprotokollen nicht diskutiert; offensichtlich hatten die Akademiker dessen Entwurf gebilligt.

Am 4. September 1681 einigten sich die Professoren der Sorbonne mit Desjardins vertraglich über die Verfertigung der Madonnenfigur (Paris, AN, Min.cent., LXXIII, de Saint-Vaast, 536): der Bildhauer sollte für den im Querschiff zu errichtenden Marienaltar eine 6 1/2 Fuß hohe Statue der sitzenden Muttergottes mit Kind aus einem einzigen Marmorblock skulptieren; der Block war bereits an Desjardins geliefert. Der Preis betrug 5000 l. Bei Beginn der Arbeit waren 1000 l. auszuzahlen; weitere 2000 l. hatte Desjardins zu erhalten, sobald die Figur zur Hälfte fertiggestellt war. Die abschließende Zahlung von 2000 l. sollte nach Beendigung der Statue und deren Aufstellung in der Sorbonnekirche erfolgen. Die Herren der Sorbonne übernahmen zudem den Transport der vollendeten Figur in die Kapelle und deren Errichtung auf dem Altar. (Etwa gleichzeitig wurden die Verträge für die Marmorskulpturen des Hochaltars abgeschlossen, die - gleich dem Kontrakt zwischen den Sorbonnisten und Desjardins - bislang nicht bekannt waren; sie befinden sich ebenfalls in der Liasse 536 der Etude LXXIII, de Saint-Vaast, des Minutier Central der Archives Nationales. Am 4. September 1681 übernahm Michel Anguier den Auftrag des Kruzifixus, der später nach St-Roch gelangte. Knapp fünf Jahre darauf, am 25. Juni 1686, wurden Etienne Le Hongre und Corneille van Clève zur Fertigung zweier Engel sowie Louis Le Comte und Desjardins' Schwager Guillaume Cadaine zur Lieferung der Statuen der Madonna und des Johannes Ev.

verpflichtet.) Am 3. Februar 1683 verfaßten die Professoren der Sorbonne ein Protokoll, das Angaben über die bis zum Abschluß der Arbeiten entstehenden Kosten enthält und auch die Zahlungen an Derbais und Misson erwähnt (Paris, AN, MM 279, fol.183^R). Ein Jahr später, am 14. Februar 1684, wurde eine Aufstellung über die z u s ä t z l i c h e n Arbeiten angefertigt, die Derbais und Misson an "balustres, marches et pavé de la chapelle de la Vierge" durchgeführt hatten (ebd. fol. 183^R/183^V); die Sorbonnisten schätzten die in dem Vertrag vom 24. April 1681 nicht vorgesehenen Leistungen auf 1292 l. Offensichtlich war damals die gesamte Architektur des Marienaltars abgeschlossen. Dem entspricht Germain Brices Feststellung aus dem Jahr 1684: "L'Autel de la Vierge est achevé depuis peu" (Brice 1684, Bd.2, S.114); auch der Aussage Le Maires 1685, Bd.2, S.468 ist zu entnehmen, daß der Marienaltar mittlerweile vollendet war. Beide Autoren konstatieren, daß Desjardins' Marienfigur - die Le Maire schon genau beschreibt - noch nicht aufgestellt sei. Die Statue wurde wohl erst Ende 1686 auf dem Marienaltar errichtet; denn Desjardins' Quittung über den Empfang der letzten 2000 l. ist auf den 4. November 1686 datiert (Paris, AN, Min.cent., LXXIII, de Saint-Vaast, 536). In der 2. Auflage von 1687 konnte Brice die Aufstellung noch nicht berücksichtigen (Brice ²1687, Bd.2, S.102/o3). Zu Unrecht schreibt Dézallier d'Argenville, daß Desjardins' Madonna nicht vollendet sei (Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, 31757, S.335 und ders., Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.108; die Angabe findet sich dagegen nicht in der 6. Auflage der "Voyage pittoresque" aus dem Jahr 1778, wird aber von Thiery 1787, Bd.2, S.337 übernommen).

Die Skulptur wurde zwischen 10. August und 16. September 1793 in das Depot der Petits-Augustins verbracht (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.80). Doch bereits im Jahr 1799 verließ die Statue das "Musée des Monuments français". Alexandre Lenoir schlug dem zuständigen Minister in einem Brief vom 8. Brumaire des Jahres VIII = 30. Oktober 1799 vor, zur Erwerbung des Giebels des Schlosses von Anet zwölf "mauvaises Statues" zu verkaufen: meist Skulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts, die zum Teil - wie Desjardins' Madonna - aus der Sorbonne stammten. Der Minister billigte Lenoirs Vorschlag am 15. Brumaire des Jahres VIII = 6. November 1799 (siehe ausführlich Vanuxem 1957, S.400-06). Desjardins' Marmorskulptur ist seitdem verschollen, muß aber nicht unbedingt zerstört worden sein: einige der zwölf Figuren, die an Pariser Händler verkauft worden waren, tauchten später wieder auf.

Die Zuweisung der Entwürfe von Statue und Retabel der Marienkapelle ist mit verschiedenen Fragen verbunden. Charles Le Brun berichtet im Protokoll vom 7. Juli 1670 ausführlich über das Aussehen des zu errichtenden Altars; die Passage endet mit dem Satz: "Et au pied dudict autel un balustre suivant le desseing et devis fait et dressé par moy.." (Paris, AN, H3 2632, fol.40^V). Im folgenden spricht Le Brun hinsichtlich des Retabels u.a. von dem "devis cy dessus et le dessein non signé qui nous a esté remontré par ledict sieur Boucher" (ebd. fol. 42^V); demnach wäre anzunehmen, daß für den gesamten Altar eine Zeichnung vorlag, die nicht auf Le Brun zurückging. Das wird

durch den mit Derbais und Misson geschlossenen Vertrag vom 24. April 1681 bestätigt, in dem sich der Satz findet: "le tout suivant le dessein de Lemer cier". Wesentlich später berichtet Dézallier d'Argenville (Voyage pittoresque de Paris, 31757, S.334), die Madonna befände sich "dans une niche enrichie de lames de bronze doré, & qui est du dessein de le Brun". Hébert 1766, Bd.1, S.164/65 beschreibt den Marienaltar folgendermaßen: "... la Figure de la Vierge en marbre dans une niche, tenant l'Enfant Jesus sur un fond d'architecture de marbre blanc dans la Chapelle, exécutée par des Jardins sur les desseins de le Brun".

Somit finden sich drei Aussagen, die auf unterschiedliche Weise den Namen Le Bruns mit dem Marienaltar in Verbindung bringen. Die höchste Authentizität beansprucht Le Bruns eigenes Zeugnis vom 7. Juli 1670: die Erwähnung seiner Zeichnung und Kostenschätzung bezieht sich wohl nur auf die Balustrade vor dem Altar, da den Marmorarbeiten des Retabels eindeutig der Entwurf Jacques Lemer ciers zugrunde liegt; eventuell ist er mit dem von Le Brun erwähnten "dessein non signé" identisch. Die Stilanalyse bestätigt die Annahme, daß der Entwurf des Retabels Lemer crier, nicht aber Le Brun zuzuschreiben ist (auch Le Blonds Grundriß des Marienaltars Kat.Nr.LIII/1 trägt die Inschrift: "Plan de l'Autel du compartiment du pavé de Marbre et de la Balustrade de la Chapel de la Vierge de Sorbonne du Dessein de Mon^r le Mercier"; dennoch wird z.B. von Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/1, 1948, S.312 der gesamte Altar Le Brun zugewiesen). Le Brun hat möglicherweise nur geringfügige Korrekturen vorgenommen und die vor dem Altar befindliche Balustrade, vielleicht auch die aus vergoldeten Metallplättchen gefertigte Statuennische entworfen, die Dézallier d'Argenville ihm gibt. Dagegen ist es unwahrscheinlich, daß Desjardins' Madonna auf Le Bruns Zeichnung zurückgeht, wie Hébert annimmt: damaliger Konvention entsprechend wäre dies gewiß im Vertrag vermerkt worden. Der Marienaltar der Sorbonne wird im übrigen nicht von Le Bruns Biographen Claude Nivelon erwähnt, der die skulpturalen und architektonischen Entwürfe des Malers genau bespricht.

Die Erscheinung der Madonna Desjardins' ist durch eine bislang nicht beachtete Darstellung Le Blons überliefert, der - zugleich mit dem Grundriß - auch den Aufriß des Marienaltars stach (Kat.Nr.LII/1). Maria thront auf Wellen über der Mond-sichel; das Kind, dessen Fuß die Madonna faßt, erhebt segnend die Arme. Die Komposition entspricht einer Alessandro Algardi nahestehenden Buchsbaum-Statuette des Detroit Institute of Arts (Ausst.Kat. hrsg. v. Frederick Cummings, eingeleitet von Rudolf Wittkower: Art in Italy, 1600-1700. Detroit, Institute of Arts 1965, S.60, Nr.47, Abb.S.60 [Olga Raggio]); freilich erscheint Desjardins' monumentale Skulptur weit weniger bewegt.

Lit.: Brice 1684, Bd.2, S.114; ²1687, Bd.2, S.102/o3; ³1698, Bd.2, S.168; ⁹1752, Bd.3, S.191; Le Maire 1685, Bd.2, S.468; Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.393; Le Comte Ausg.Brüssel 1702, Bd.3, S.111; Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.218; Lambert Bd.3, 1751, S.306; J.-Fr.Blondel, Architecture française, Bd.2, 1752, S.77 und 152, Anm.a; Lacombe 1755, S.218;

Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757, S.335; ⁶1778, S.302/03; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.6, S.353; Hébert 1766, Bd.1, S.164/65; Expilly Bd.5, 1768, S.459; Fontenai 1776, Bd.1, S.484/85; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.108; Thiery 1787, Bd.2, S.337; Kat. Lenoir 41798 = an VI, S.198, Nr.228; Immerzeel 1842/43, S.69; Baert Ausg.1848, S.85; Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.86, 90 und 186; Bd.3, 1897, S.66; Jouin 1889, S.632; Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.152; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Lemonnier, Procès-verbaux, Bd.1, 1911, S.318/19; Roger-Armand Weigert: L'Eglise de la Sorbonne. Paris 1947 (= Nefs et Clochers 17), S.7; Jacques Vanuxem: Le château d'Anet. In: Etudes sur l'art en France au XVII^e siècle. Paris 1957 (= XVII^e siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e Siècle 36/37), S.403; Boinet Bd.2, 1962, S.213, Anm.1; Blumer 1965, Sp.1410; Seelig, Desjardins, 1972, S.165; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.252, Nr.44.

Wiedergaben

LII/1

Grundriß und Aufriß des Marienaltars der Sorbonne-Kapelle

Jean II Le Blond. 2. Hälfte 17. Jahrhundert. - Radierungen. Maße des Grundrisses: 16,3 x 19,2 cm, des Aufrisses: 22,3 x 14,8 cm. - Exemplare in Paris, BN, Est., Va 259a IV.

Lit.: Kat. Weigert Bd.7, 1976, S.365, Nr.87/88; Seelig, Desjardins, 1972, S.165, Anm.3; Souchal 1977, S.252, unter Nr.44.

LIII

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd

1687 begonnen. - Bronze. Vorgesehene Maße: Höhe der Königsfigur ca. 3,80 m; Länge des Pferdes ca. 4,15 m. - Geplant in Aix-en-Provence.

Am 14. November 1685 wurde auf der Versammlung der Generalstände der Provence der Wunsch geäußert, dem König in Aix, der Hauptstadt der Provence, eine marmorne Reiterstatue zu setzen. Am 20. November des Jahres sandten die Generalstände an Ludwig XIV. ein Schreiben, in dem um die Genehmigung zur Denkmalserrichtung gebeten wurde. Der Monarch stimmte dem Gesuch am 28. November zu. Am 22. Januar 1686 traf Puget zur Besprechung des Projektes in Aix ein; dort schlug er mehrere Aufstellungsmöglichkeiten vor. Im Herbst 1686 prüfte Jules Hardouin-Mansart die Pläne von Pierre Puget wie von Pierre Mignard d.J. aus Avignon und legte selbst ein Projekt vor. Anfang 1687

faßte die Provinz den Beschluß, das Monument nicht in Marmor, sondern in Bronze fertigen zu lassen. Jean-Baptiste Adhémar de Monteuil, der Koadjutor des Erzbischofs von Arles, zog in Paris Erkundigungen ein und sprach mit verschiedenen Bildhauern, auch mit Martin Desjardins. Da Adhémar de Monteuil nach eigener Aussage befürchtete, daß Desjardins den Auftrag einer anderen Provinz annehmen könnte, schloß er am 14. Juli 1687 mit Desjardins den Vertrag ab, ohne erst die Einwilligung der Provinz zu erbitten (im Auszug veröffentlicht von Volk 1966, S.66 und Herding 1970, S.186/87). Wie der Koadjutor am 20. November 1687 berichtete, hatte Ludwig XIV. selbst gebilligt, daß Desjardins den Auftrag erhalte - es war wohl ausschlaggebend, daß Desjardins sich der Gunst des Königs erfreuen konnte. Pierre Puget dagegen wurde übergangen. Es spricht für die Eile des Vertragsabschlusses mit Desjardins, daß Jules Hardouin-Mansart noch keine Zeichnung vorgelegt hatte: im Kontrakt heißt es Desjardins solle die Statue anfertigen "suiwant les desseins dont on conviendra avec Monsieur Mansart". So enthält der Vertrag auch keine Angaben über das Aussehen der Gruppe; es wird nur gesagt, daß der Reiter 12 Fuß (ca. 3,80 m) hoch und das Pferd 13 Fuß (ca. 4,15 m) lang, daß der König "à la romaine" gekleidet und daß die Gruppe aus demselben "métal" gegossen sein solle wie die Sklaven der Place des Victoires. Das Werk müsse bis zum 1. Oktober 1690 abgeschlossen sein. Als Preis vereinbarte man die übliche Summe von 90000 l. (zu den Daten und zu den Modalitäten der Ratenzahlung des Honorars siehe Herding 1970, S.185-87); gegenüber Nicodemus Tessin d.J. sprach Desjardins von einer zusätzlichen "ansehnliche(n) verehrung" (Sirén 1914, S.106), die im Vertrag nicht genannt ist; sie sollte sich - wie aus dem Nachlaßinventar und dem Erbschaftsvertrag hervor geht - auf 6000 l. belaufen.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1687 stand das Aussehen des künftigen Monuments bereits fest; Tessin überliefert aus jener Zeit Desjardins' eigenen Bericht, daß das Pferd im Galopp dargestellt sei und daß der Schweif zur Abstützung diene (Sirén 1914, S.106). Für die bisherigen Ausgaben erhielt Desjardins am 29. Dezember 1687 15750 l.; weitere 6000 l. bewilligten die Generalstände am 2. März 1688; bis zum 15. November 1689 beliefen sich die an Desjardins geleisteten Zahlungen insgesamt auf 27250 l. Wegen der Finanzschwierigkeiten der Provinz - 1688 hatte der Pfälzische Krieg begonnen - kam das Unternehmen vorerst zum Stillstand: am 15. November 1689 äußerte der Erzbischof von Arles, daß der König mit einem Aufschub einverstanden sei. Über Desjardins berichtete er, daß der Bildhauer, dessen eigenen Angaben zufolge, über die erhaltenen Zahlungen hinaus Leistungen erbracht und das "modelle en grand" angefertigt habe, so daß er jetzt die Gußformen erstellen und den Guß selbst durchführen könne; er werde die Arbeiten so weit fortführen, daß die Statue keinen Schaden zu nehmen vermöge (zu allen Angaben siehe Herding 1970, S.187).

Fortan war Desjardins offenbar auf eigene Kosten an dem Denkmalsmodell tätig: am 10. August 1691 beauftragte er Guillaume Cassegrain mit der Fertigung der Gußform nach dem großen Modell, dessen Königsfigur 12 Fuß Höhe besaß (Dok.Nr. 22); demnach hielt sich Desjardins genau an die im Vertrag vom

14. Juli 1687 ausbedungenen Maße. Doch erfolgte der Guß nicht mehr, wenngleich schon Vorbereitungen getroffen waren. So befanden sich - nach Auskunft des Nachlaßinventars vom 7. August 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.174) - in Desjardins' Atelier nahe der Porte de Richelieu gewaltige Mengen von Bronze und Wachs, die gewiß für den Guß der Statue bestimmt waren. Auch berichtete Guillet de Saint-Georges in seiner Desjardins-Vita vom 5. Dezember 1695, die Statue sei "sur le point d'être fondue"; somit dachte vielleicht der Sohn Jacques Desjardins auch nach dem Tod seines Vaters an die Fortführung des Unternehmens. Das geht gleichfalls aus dem Erbschaftsvertrag vom 7. Mai 1695 hervor (wie Anm.92, fol.10v): dort heißt es, daß aus dem Vertrag noch 69000 l. an Desjardins zu zahlen seien (siehe auch die genaue Aufstellung im Nachlaßinventar vom 7. August 1694 [Seelig, Desjardins, 1972, S.181]: Desjardins erhielt erst 27000 l.; die Schulden betrugen 69000 l. einschließlich der Gratifikation von 6000 l.); die Summe von 69000 l. komme allein dem Sohn Jacques Desjardins zu, der sich seinerseits zur Ausführung des Denkmalvertrages verpflichtete. Zudem wurde in der Frist zwischen Desjardins' Tod und der Aufstellung des Erbkontraktes noch an dem Werk gearbeitet. Spätere Nachrichten zu dem Unternehmen sind nicht bekannt.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, S.388/89; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux Sculpteurs, 1788, S.104; Boislisle 1888, S.224/25; Lami 1906, S.152; Siren 1914, S.106; Josephson, Desjardins, 1928, S.172, 186-88; Réau 1946, S.299/300; Pradel 1949, S.60/61; Opdycke 1956/57, S.43; Blumer 1965, Sp. 1410; Volk 1966, S.66-69; Herding 1970, S.121 und 184-87; Seelig, Desjardins, 1972, S.166 und 181, Anm.1; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.257, Nr.46a.

LIIII/1

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd

Anfang neunziger Jahre (?) des 17. Jahrhunderts. - Statuette. Bronze. Dunkle Patina. Zaumzeug und Zügel in Metallblech. Standplatte in gelblichem Marmor. Statuette: H.42 cm. - Besmaux, Privatbesitz.

Siehe ausführlicher S.234-37.

Lit.: Volk 1966, S.67/68 und 86, Anm.21, Abb.40; Volk 1970, S.311/12, Abb.5; Herding 1970, S.119; Souchal 1977, S.257, Nr.46b.

LIIII/2

Ludwig XV. auf steigendem Pferd

Um 1740/50. - Statuette. Bronze. Zaumzeug und Zügel in Metallblech. Einfacher Marmorsockel. Statuette: H.42 cm. - Montpellier, Musée Fabre. - Provenienz: Vermächtnis A.-L.-J.-P.Veledéau (1777-1836).

Peter Volk datiert die Statuetten in Montpellier und im Schweizer Privatbesitz auf Grund des Porträtkopfes gegen 1740/50. Die beiden Bronzen sind wesentlich schwächer als das Exemplar in Besmaux; schon der späten Datierung wegen können sie nicht aus dem Desjardins-Atelier hervorgegangen sein.

Lit.: Volk 1970, S.310-12, Anm.11 (mit Lit.), Abb.4.

LIII/3

Ludwig XV. auf steigendem Pferd

Um 1740/50. - Statuette. Bronze. Dunkelbraune Patina. Pferdeleib durch einen Palmstamm abgestützt. Grasbewachsene Terrainstandplatte, an den Schmalseiten leicht ausgebuchtet. Zügel und Zaumzeug in Metallblech. Flacher Louis XV-Sockel in feuervergoldeter Bronze. Statuette einschließlich Standplatte und Sockel: H.52,5 cm. - Schweizer Privatbesitz. - Provenienz: Süddeutscher Kunsthandel.

Siehe Kat.Nr.LIII/2.

Lit.: Volk 1970, S.310-12, Abb.3.

LIII/4

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd (?)

Nach 1688. - Gipsstatuette. Etwa halbe Lebensgröße. - Verschollen.

Im Inventar von 1694 werden zwei Gipsmodelle genannt, welche jeweils eine halblebensgroße Bronzestatue des Königs zu Pferde vorbereiten (Seelig, Desjardins, 1972, S.177). Es fragt sich, ob sich die beiden Gipsmodelle gleichen oder ob sie verschiedene Typen vertreten. Letztere Vermutung wird durch ein gewichtiges Argument gestützt: das eine der zwei Modelle ist gewiß mit der vier Fuß hohen Gipsstatue des Königs auf schreitendem Pferd identisch, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach Schweden verschifft wurde und auf dem Transport zerbrach (siehe Kat.Nr.LIV/38); von diesem Exemplar sagt Cronström 1704: "Ce modèle estoit dailleur unique et il n'en reste que de petits ... cette grandeur estoit en elle mesme singulière .." (Weigert/Hernmarck 1964, S.334). Wenn die nach Stockholm gesandte Statue folglich das einzige Exemplar des Lyoneser Typus in der Höhe von vier Fuß darstellt, so muß das zweite Gipsmodell, das nach Auskunft des Inventars ebenfalls halbe Lebensgröße besitzt, einen anderen Typus vertreten: wohl den des Königs auf steigendem Pferd, wie er für Aix vorgesehen war.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird eine derartige Statue von wohl mittlerer Größe erwähnt: Cronström berichtet über den beabsichtigten Kauf einer kleinformatigen Skulptur Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd ("le cheval cabré"), die

Martin Desjardins schuf (siehe Kat.Nr.LIIII/6); Cronström fährt fort: "Le grand modèle de celley a esté porté a la Cour pour quelque dessein et il m'a esté impossible de l'avoir" (Weigert/Hernmarck 1964, S.318: undatierter, eventuell gegen 1702 geschriebener Brief).

Da Cronström sich mit dem Gedanken getragen hatte, das Bildwerk zu erwerben, durfte es nicht allzu groß sein, da es nach Schweden verschifft werden sollte; so handelt es sich keinesfalls um das originalgroße Ausführungsmodell. Eventuell könnte hier die halblebensgroße Gipsstatuette gemeint sein.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.177; Souchal 1977, S.257, unter Nr.46b.

LIIII/5

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd (?)

Nach 1688. - Vor dem Guß stehende, bereits mit der Wachsschicht umkleidete Statuette. Etwa halbe Lebensgröße. Verschollen.

Während die erste der im Nachlaßinventar von 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.176) erwähnten "deux statues du Roy à cheval de cire prestes à jeter en bronze de grandeur de demy nature" näher bestimmt werden kann (Kat.Nr.LIV/38), ist das Aussehen des zweiten Exemplars ungewiß. Einen Anhaltspunkt geben allein die zwei vorbereitenden Gipsmodelle: das eine entspricht dem Lyoneser Denkmal (Kat.Nr.LIV), das andere folgt möglicherweise dem für Aix bestimmten Typus (Kat.Nr.LIIII). So könnte auch die korrespondierende Statuette, die kurz vor dem Guß steht, den König auf steigendem Pferd darstellen. Eine solche Bronze wird aber in keiner weiteren Quelle erwähnt; darum ist fraglich, ob das Bildwerk tatsächlich gegossen wurde.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.176.

LIIII/6

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd

Nach 1687. - Statuette geringer Größe. Material unbekannt. - Verschollen (zuletzt 1704 in Schweden erwähnt).

Am 8. Oktober 1700 berichtet Cronström über den Kauf der vier Fuß hohen Gipsstatuette Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd (siehe Kat.Nr.LIV/38); der Agent fährt fort: "Son (d.h. Desjardins') neveu qui me l'a vendu (d.h. das Modell des Lyoneser Typus) pourra me le donner en bronze sur 15 à 18 pouces de haut (= ca. 40,5 - 48,6 cm), et mesme le c a b r é , tous deux très corrects et modèles par feu son oncle" (siehe auch S.236). Anschließend schlägt Cronström vor, eine der Bron-

zen mit dem Porträtkopf Karls XII. von Schweden zu versehen; freilich wird in dem Brief nicht ausgesagt, an welche der zwei Statuetten Cronström denkt (Weigert/Hernmarck 1964, S.282). Tessin erwidert am 17. Oktober 1700 (wohl am 27. Oktober neuen Stils): "Si Vous trouvez l' a u t r e m o d e l de la statue équestre de Mr. Desjardins d'une beauté digne d'estre envoyée, il n'y a qu'à l'achepter..." (Weigert/Hernmarck 1964, S.282). Am 25./15.November 1700 schreibt Cronström an Tessin: "Le Cheval c a b r é est aussi beau que j'en ay jamais veu dans cette attitude, et je vais tascher de l'avoir" (Weigert/Hernmarck 1964, S.283). Tatsächlich erfolgt der Kauf im Lauf der nächsten Monate; am 7. Oktober 1701 kann Cronström mitteilen, daß beide Reiterdarstellungen - das oben erwähnte Gipsmodell von vier Fuß Höhe und die Statuette Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd - fast vollständig bezahlt seien (Weigert/Hernmarck 1964, S.300). Später meldet Cronström die Verschiffung der zwei Königsstatuetten (Weigert/Hernmarck 1964, S.318: ohne Datum, eventuell 1702): "Il (d.h. das schwedische Schiff) vous portera, s'il plait à Dieu, la statue équestre du Sr. Des Jardins, le cheval passant. Une autre du mesme en petit, le cheval cabré. Le grand modèle de celley a esté porté à la Cour pour quelque dessein et il m'a esté impossible de l'avoir". Nach Empfang der Sendung schreibt Tessin am 25. Juni 1704 (d.h. wohl 5. Juli neuen Stils) aus Stockholm: "la p e t i t e s'est trouvée en bon estat, mais la grande entièrement cassée en petits morceaux" (Weigert/Hernmarck 1964, S.334).

Aus dem Kontrakt geht klar hervor: die zweite Statuette folgt dem Typus mit steigendem Pferd. Die Dimensionen scheinen recht gering zu sein: das vier Fuß (= ca. 1,30 m) hohe Modell des Königs auf schreitendem Pferd wird von Tessin als "grande", die andere Skulptur hingegen als "petite" bezeichnet. Doch bleibt unklar, ob dieses Exemplar eventuell mit der eingangs genannten Bronze von 15 bis 18 Zoll Höhe identisch ist. Ohnehin werden über das Material der Skulptur keine Angaben gemacht.

Lit.: Josephson, Desjardins, 1928, S.188; Weigert/Hernmarck 1964, S.282/83, 300, 318, 334; Seelig, Desjardins, 1972, S.177, Anm.3 f.; Souchal 1977, S.257, unter Nr.46b.

LIV

Reiterdenkmal Ludwigs XIV.

1688-1723. - Gesamthöhe des Monumentes: ca. 13,45 m. - Ehemals Lyon, Place Bellecour.

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Martin Desjardins 1688-1693/94. - Freifigur. Bronze. Beine des Pferdes inwendig mit Eisenstangen verstärkt; rechter Vorder- und linker Hinterhuf mit Hilfe von Dübeln (zusammen mit der Statue gegossen) in der Standplatte verankert. Maße ohne Sockel:

Gesamthöhe von Pferd und Reiter ca. 6,45 m. - 1792 eingeschmolzen.

Sockel

Robert de Cotte (Entwurf) sowie Nicolas und Guillaume Coustou und Marc Chabry d.Ä. (Skulpturen) 1713-1723. - Steinsockel mit Carrara-Marmor verkleidet sowie mit Bronzefiguren und -ornamenten geschmückt. Gesamthöhe des Sockels (einschließlich der Stufen) ca. 7,15 m; Höhe des Sockels (einschließlich der Stufen) bis zum oberen Gesimsrand ca. 6,65 m; Länge des Sockels ca. 6,30 m. - Marmorsockel mit dem größten Teil der Dekoration August/September 1792 abgetragen. Erhalten nur die zwei Flußgötter (Kat.Nr.LIV/2), eventuell auch einer der Helme (Kat.Nr.LIV/3).

Die Schöffen der Stadt ersuchten den Gouverneur des Lyonnais, François Villeroy duc de Neufville, am 2. Januar 1685 um die Genehmigung, dem König "dans une des places de cette ville" ein Reitermonument zu setzen. Die Kosten sollten durch Verkauf von Grundstücken an der Place Bellecour gedeckt werden, die aber damals nicht unbedingt als Aufstellungsort vorgesehen war. Am 21. März 1686 beschloß die Stadt die Errichtung des Reiterdenkmals. Da zugleich der Wunsch nach einer Neugestaltung der Place Bellecour laut wurde (Kleinclausz 1925, S.236), bestand jetzt vermutlich der Plan, das Monument dort aufzuführen. Doch erst am 20. Mai 1688 wurde der Vertrag zwischen Martin Desjardins und dem Herzog von Neufville in dessen Pariser Hôtel abgeschlossen (im Auszug veröffentlicht von Galle 1903, S.447/48); das Consulat ratifizierte den Kontrakt am 28. Mai 1688 in Lyon. Im Vertrag heißt es, daß die Statue innerhalb von drei Jahren gegen Zahlung von 90000 l. zu vollenden sei; das Modell müsse nach einer Zeichnung Jules Hardouin-Mansarts angefertigt und daraufhin nochmals dem Architekten zur Begutachtung vorgeführt werden. Der antik gerüstete König solle in der rechten Hand den Kommandostab halten; über das Pferd wird gesagt: "l'attitude ... sera marchant le plus gravement qu'il sera possible avec la jambe droite de devant élevée". Als Maße werden 12 Fuß (= ca. 3,90 m) Höhe für den Reiter und mindestens 13 Fuß (= ca. 4,22 m) Länge für das Pferd genannt.

Vertragsgemäß erhielt Desjardins am 8. Juli 1688 die Summe von 10000 l. als erste Rate des Honorars (Lyon, AC, DD 186, pièce 5, fol.68; Jacquot 1965, S.250 und 252). Am 10. August 1691 verpflichtete er Guillaume Cassegrain zur Ausführung einer Gipsteilform nach Desjardins' Modell der Reiterstatue; die Höhe der Königsfigur wird auch hier mit 12 Fuß angegeben (Dok.Nr.22). Anschließend fertigte Jean Robert die Eisenarmatur (Weigert/Hernmarck 1964, S.92), während Roger Schabol am 19. März 1693 mit dem äußeren Formmantel betraut wurde (der Inhalt des verlorenen Dokuments ist in der Quittung vom 6. März 1696 = Dok.Nr.23 zusammengefaßt, die Schabol dem Sohn Jacques Desjardins ausstellte).

Desjardins' Nachlaßinventar vom 7. August 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.180) enthält die Angabe, daß das Bildwerk bereits gegossen sei und sich im Atelier in der rue Saint-

Marc befände. Darum muß der Guß in der zweiten Hälfte des Jahres 1693 oder in den ersten Monaten des Jahres 1694 erfolgt sein. Dem entspricht der Bericht von Guillet de Saint-Georges (Ausg. 1854, S.399): "M. Desjardins, quelque temps avant sa mort, a jeté en bronze la statue équestre de la ville de Lyon." Somit ist die verschiedentlich geäußerte Annahme widerlegt, die Statue sei 1691 gegossen; irrtümlicherweise wurde hier wohl die im Vertrag genannte Dreijahresfrist als tatsächlicher Ausführungstermin angesehen (das Gußdatum 1691 nennen Galle 1903, S.448; Kleinclausz 1925, S.236; Friis 1933, S.286; Opdycke 1956/57, S.41 und Réau 1959, Bd.1, S.242; hinsichtlich der Person des Gießers folgen Kleinclausz 1925 und Friis 1933 einer auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Tradition: erstmals berichtet Clapasson 1741, Ausg.²1761, S.4, daß die Brüder Keller 1674 den Guß in Paris ausgeführt hätten; dem folgen Expilly Bd.4, 1766, S.280; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.104; Lafolie 1819, S.256 sowie noch Réau 1946, S.300. Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.619 datiert den Guß in das Jahr 1700).

Nach Auskunft des Nachlaßinventars (Seelig, Desjardins, 1972, S.180) schuldete die Stadt Lyon im August 1694 dem Bildhauer bzw. seinen Erben aus dem Vertrag die Summe von 22000 l. (zu den in der Zwischenzeit geleisteten Zahlungen siehe Gardes, Monument, 1975, S.99, Anm.77). Zudem waren geringfügige Ausgaben in Höhe von ca. 1400 l. erforderlich, um die Arbeiten an der bereits gegossenen Statue im Sinne des Vertrags abzuschließen. Die Stadt Lyon aber, im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts durch den neuerlichen Krieg wirtschaftlich belastet und in starkem Maße durch die nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes 1685 einsetzende Emigration der Hugenotten betroffen, stand vor bedeutenden Finanzschwierigkeiten. Nachdem die Stadt am 20. März 1696 durch das Pariser Châtelet zur Zahlung der 20000 l. verurteilt worden war, verglichen sich Desjardins' Erben und deren Schuldnerin am 26. März 1696: in einer "transaction" wurde die Zahlung des ausstehenden Betrags geregelt (Paris, AN, Min.cent., XXX, Blanchard, 138). Am gleichen Tag einigte man sich in einer "convention" (Paris, AN, Min.cent., XXX, 138) dahingehend, daß die Stadt Lyon die Miete des Ateliers in der rue Saint-Marc zu tragen und gegebenenfalls für den Transport der Statue in das zweite Desjardins-Atelier im Louvre aufzukommen habe. Doch fand die Überführung in den Louvre nicht statt: im August 1700 wurde die Statue auf Veranlassung der Stadt Lyon von dem Gußatelier in der rue Saint-Marc zum Marmorlager an der Porte de la Conférence nahe dem Cours de la Reine verbracht. Dort verschiffte man die Reitergruppe; am 25. Juli 1701 traf sie in Lyon ein (Gardes, Monument, 1975, S.102-04). Für die weitere Geschichte des Denkmals siehe die ausführliche Darstellung bei Gardes, Monument, 1975, S.104-22: Enthüllung 28. Dezember 1713; Vollendung der Marmorverkleidung des Sockels 1717; Aufstellung der Bronzen der Brüder Coustou und Anbringung der Inschriften 1721; Sturz der Reiterstatue 28. August 1792.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.398/99; Jean-Aymar Piganol de la Force: Nouvelle description de la France. Paris 1722, S.251/52; Charles-Louis de Pöllnitz: Mémoires. Amsterdam-London 1735, Bd.3, S.141; Clapasson 1741 (1761, S.4-6); Patte 1765, S.112/13; Dreux du Radier Bd.6, 1765, ohne Paginierung; Expilly Bd.4, 1766, S.280; A.-N. Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.104 und 108; Friedrich Johann Lorenz Meyer: Briefe aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs. Bd.2, Tübingen 1802, S.115; Lafolie 1819, S.256/57; Artaud 1825, S.348-359; Inauguration de l'ancienne statue équestre de Louis XIV. In: Archives historiques et statistiques du département du Rhone 2, 1825, S.419-424; François Artaud (Hg.): Mélanges. In: Archives historiques et statistiques du département du Rhône 3, 1825/26, S.152-156; Collombet Bd.1, 1839, S.268-274, XXIII, XXXI/XXXII; Bd.2, 1844, S.144-154; Desjardins 1867, S.44/45; Boislisle 1888, S.230-232; Galle 1903, S.444-52; Kat. Marcel 1906, S.100-04; Lami 1906, S.151/52; Henri d'Hennezel: Lyon. Paris 1914 (= Les villes d'art célèbres), S.22; Audin/Vial Bd.1, 1918, S.271; Albert Erich Brinckmann: Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele. Berlin-Neubabelsberg 1920 (= Handbuch der Kunstwissenschaft, Ergänzungsband), S.65, Abb.68; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.725/26; Kleinclausz 1925, S.236-38; Josephson, Desjardins, 1928, S.176-82; Réau, Histoire de l'expansion, Pays scandinaves ..., 1931, S.97; Maumené/d'Harcourt 1932, S.251/52, Nr.376; Friis 1933, S.284-88; Rubow 1933/34, S.280; Dahl 1935, S.68/69; Callisen 1941, S.131, 133/34, 136, Abb.2/3; Oscar Antonsson: Sergels Ungdom och Rømtid. Stockholm 1942 (= Sveriges Almänna Konstförenigens publikationer Bd.50), S.246; Réau 1946, S.299/300; Hautecoeur, Architecture classique, Bd.2/2, 1948, S.619-21; Arthur Kleinclausz: Histoire de Lyon. Bd.2, Lyon 1948, S.121; Micheaux 1953, S.38-42; Opdycke 1956/57, S.41/42; Lavedan Bd.3, 1959, S.298/99; Réau 1959, Bd.1, S.242; Weigert/Hermarck 1964, S.92, 278, 282/83, 300, 318, 334; Jacquot 1965, S.249-273; Blumer 1965, Sp.1410; Volk 1966, S.68; U.Keller 1971, S.134, Anm.82/83 und 86; Seelig, Desjardins, 1972, S.176/77; Lewis 1974, S.143/44; Gardes, Histoire, 1974; Gardes, Maquettes, 1974; Gardes, Monument, 1975; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.258 und 360, Nr.47a; Ausst.Kat. Art baroque 1972, S.49-56 (dort auch behandelt Kat.Nr.LIV/2, 4, 6, 7, 8, 13, 15, 16, 17, 19, 20 und 22).

LIV/1

Erhaltene Skulpturen und Skulpturenfragmente des Denkmals

Angebrachtes Fußfragment der Reiterstatue Ludwigs XIV.

Nancy, Musée des Beaux-Arts

Nach Angaben von Opdycke 1956-57 stammt das Fragment angeblich von der Reiterstatue Martin Desjardins'. - Siehe Nachtrag S.600.

Lit.: Opdycke 1956/57, S.41/42, Anm.10; Souchal 1977, S.258, Nr.47a.

LIV/2

Saône

Nicolas Coustou 1714-1719. - Freifigur. Bronze. H.ca. 3,25 m.

Rhône

Guillaume Coustou 1714-1719. - Freifigur. Bronze. H. ca. 3,25 m. - Lyon, Place Bellecour.

Der Vertrag für die beiden Flußgötter und die beiden Trophäen wurde am 7. Dezember 1714 in Paris abgeschlossen. Am 25. November 1718 beklagte sich Cholier, der Vorsteher der Lyoneser Kaufmannschaft, daß die Brüder Coustou zu lange an den Bronzen arbeiteten: "il y trois ans que je suis prévôt des marchands; on vous les promettait dans six mois, et peut-être ne seront-ils pas rendus ici dans un an ... A quoi, de bonne foi, servira l'ouvrage du cadet, si celui de l'aîné n'est pas fait en même temps?" (Collombet Bd.2, 1844, S.147). Der Guß erfolgte 1719, die Aufstellung in Lyon 1721 (Gardes, Monument, 1975, S.114). Siehe hinsichtlich der Zahlungen (Souchal 1975, S.61, Anm.2) auch die Äußerung von Gacon: "et je n'oublierai pas le malheureux Chabri qui a plus gagné avec tout son boussilage que les Coustoux n'ont gagné par leur quatre chefs-d'oeuvre (d.h. die zwei Flußgötter und die zwei nach ihrem Modell ausgeführten Trophäen). Mais c'est l'ordinaire que les facquins éclaboussent les habiles gens" (Collombet Bd.2, 1844, S.154).

Zu den mit den Statuen zusammenhängenden Kleinbronzen im Stockholmer Schloß und im Musée des Arts Décoratifs zu Lyon siehe Josephson, Desjardins, 1928, S.182, Abb.7/8 und Micheaux 1953, S.42, Abb.2.

Lit. (siehe auch die Literatur S.522): Clapasson 1741 (²1761, S.5); Patte 1765, S.112; Artaud 1825, S.352; Collombet Bd.1, 1839, S.269; Bd.2, 1844, S.144, 146/47, 154; Rondot 1884, S.54; Boislisle 1888, S.232; Bourgeois 1896, Abb.S.324/25; Henri d'Hennezel: Lyon. Paris 1914 (= Les villes d'art célèbres), S.64, Abb.S.64/65; Audin/Vial Bd.1, 1918, S.221 und 224; Brinckmann 1919, S.342/43; Michel, Histoire, Bd.7/1, 1923, S.42, Abb.21; Josephson, Desjardins, 1928, S.182; Friis 1933, S.288 und 498, Anm.3; Micheaux 1953, S.41/42; Opdycke 1956/57, S.42; Jacquot 1965, S.253 und 263; H.Keller 1971, S.280, Abb.180a und b (Peter Volk); Souchal 1975, S.59-65, Abb.18/19; Gardes, Monument, 1975, S.113/14 und 120.

LIV/3

Helm (eventuell zur Sockeldekoration gehörig)

Bronze. Schwarze Lackpatina, recht dünn und abgerieben. Der ehemals in das Scharnier eingesetzte Bügel ist verloren. 54 x 26 x 42 cm. - Liverpool, Walker Art Gallery. - Provenienz: Vermutlich 1956/57 bei Christie von Alfred Spero erworben;

später in der Slg. Gilou; 1961 durch die Walker Art Gallery bei Mallet in London gekauft (frdl. Mitt. Edward Morris, Walker Art Gallery).

Der sehr qualitätvolle Bronzehelm, in Liverpool als "French 1700" bezeichnet (die Kenntnis des Stücks verdanke ich Dr. Jennifer Montagu), könnte mit einem der Helme identisch sein, die ehemals auf dem Gesims über den Voluten lagern. Dem Maßstab nach entspricht das in Liverpool befindliche Exemplar etwa den auf der Audran-Radierung dargestellten Helmen. Am ehesten stimmt der auf der Radierung vorne rechts wiedergegebene Helm mit dem Bronzewerk überein, wenngleich sich vor allem hinsichtlich des Drachens gewisse Unterschiede ergeben.

Sollte die Identifizierung zutreffen, so fragt sich, ob der Helm von den Brüdern Nicolas und Guillaume Coustou oder von Marc I Chabry gefertigt wurde. Die Coustou schufen die zwei Flußgottbronzen und die Modelle der zwei Trophäen, deren Ausführung sie Chabry anvertrauten (Souchal 1975, S.62). Chabry fertigte zudem "les autres ornemens de même métal distribués en divers endroits", wie schon Clapasson 1741 (²1671, S.5) - ein freilich nicht immer zuverlässiger Autor - schreibt (siehe auch Marie-Félicie Perez: Marc Chabry. In: Puget et son temps. Actes du colloque tenu à l'Université de Provence les 15, 16 et 17 octobre 1971. Aix-en-Provence 1972 [= Provence Historique 22, H.88], S.125-35; s. S.128. Doch geht die Autorin nicht näher auf die Frage des Sockels ein). Demnach wäre möglicherweise Chabry als Urheber des Bronzehelms anzusehen; doch läßt sich die Vermutung durch keinen Stilvergleich erhärten, da gesicherte Werke dieses Puget-Schülers nicht bekannt sind (Herdin 1970, S.210). Die Zuschreibung zweier Herkules-Gruppen im Wiener Schloß Schönbrunn ist rein hypothetisch (Eva Zeithammer: Zwei Bronzegruppen aus dem Besitz des Prinzen Eugen. In: Mitteilungen der österreichischen Galerie 8, 1964, Nr.52, S.34 ff.). Die bislang unbeachtete Äußerung des zeitgenössischen Dichters François Gacon, der Marc I Chabry als "malheureux" und "faquin" bezeichnet sowie dessen Arbeiten "boussillage" nennt (Collombet Bd.2, 1844, S.154), spricht gegen die Annahme, daß die zwei Bronzen in Schönbrunn wie der Helm in Liverpool von Chabry gefertigt seien. - Die Form des mit einem Drachen bekrönten Helmes ist von antiken Vorbildern abgeleitet: vgl. etwa einen recht ähnlichen Helm bei Montfaucon Bd.4/1, 1719, Taf.XIX,5 (nach einer Veröffentlichung des Jacob Spon aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Entwürfe

LIV/4

Projekt des Denkmalsockels (1. Zustand)

Atelier des Jules Hardouin-Mansart, zwischen 1686 und 1700. - Zeichnung. Feder, in Bister laviert. - Lyon, Archives Municipales, Inv.Nr.2, S.6 und 7.

a. Aufriß der rechten Längsseite
H. 85 cm

b. Aufriß der vorderen Schmalseite
H. 86,5 cm

Nach Galle 1903, S.448/49, Anm.3, der die Blätter publizierte, werden sie im Inventaire Chappe (Bd.15, S.158) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts genannt und dort als "Deux dessins de la figure équestre de Louis Le Grand" bezeichnet. Siehe auch S.227 ff.

Lit.: Galle 1903, S.448-50, Taf.XXIV (Vorderansicht) und XXV (Seitenansicht); Callisen 1941, S.133, Abb.2 (Seitenansicht); Volk 1966, S.68; Gardes, Histoire, 1974, S.205/06, Abb.1/2, 7 und 10; Gardes, Monument, 1975, S.96 und 117, Abb.25/26; Souchal 1975, S.60, Anm.2; Ludman 1975, S.376/77.

Ausst.: Art Baroque 1972, S.51, Nr.84.

LIV/5

Projekt des Denkmalsockels (2. Zustand)

Atelier des Robert de Cotte, zwischen 1700 und 1713. - Zeichnungen. Blei und Feder in Grau und Braun; grau, gelb und gelbbraun laviert. Auf zwei klappbaren Papierstreifen die Sklaven durch Voluten ersetzt. - Paris, BN, Est., Va 176, Bd.6, Fonds Robert de Cotte Nr.607 und 608.

a. Aufriß der rechten Längsseite
59,6 x 29,3 cm

b. Aufriß der vorderen Schmalseite
61,1 x 38,9 cm

Schwache Kopien nach den Zeichnungen von Kat.Nr.LIV/4; Reiterstatue und Sklaven abgeändert(vgl.S.227 ff.).Siehe auch de Cottés Sockelquerschnitt von 1713(Ausst.Kat.L'art baroque 1972,Nr.86).

Lit.: Kat. Marcel 1906, S.101; Gardes, Histoire, 1974, S.205/06, Abb.8; Gardes, Monument, 1975, S.117/18, Abb.27/28; Souchal 1975, S.60, Abb.17; Ludman 1975, S.376/77.

Ausst.: Hardouin-Mansart 1946, S.53, Nr.146.

Wiedergaben

LIV/6

Ansicht des Denkmals von der linken Längsseite

Benoît I Audran und Jean Audran 1720-1723. - Radierung. Widmung an François de Villeneuve duc de Villeroy. 75,2 x 55,8 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 436 (Format 6).

Das von der Stadt Lyon in Auftrag gegebene Blatt, die offizielle Darstellung des Denkmals, wurde von Benoît Audran d.Ä. begonnen und nach seinem Tod von Jean vollendet. Im frühen 18. Jahrhundert schrieb François Gacon: "J'ai vu une dissertation d'environ une page du sieur de Boze, au sujet de la planche de Benoît Audran dont il parle comme un aveugle fait des couleurs. Le seul défaut qu'il y ait, et qui en est très grand, c'est que le bronze et le marbre ne sont pas assez distingués, et que la figure paraît plutôt le portrait du roi vivant qu'une copie de sa statue; c'est ce que vous pourrez faire observer à son frère qui doit finir cette planche ..." (Collombet Bd.2, 1844, S.151). Die Kupferplatte befindet sich im Archiv des Lyoneser Rathauses (Le Blanc Bd.1, 1854, S.77).

Lit.: Charles Le Blanc: Manuel de l'amateur d'estampes. Bd.1, Paris o.J. (1854), S.77, Nr.248 und S.104, Nr.360; Julius Meyer: Allgemeines Künstlerlexikon. Bd.2, Leipzig 1878, S.425, Nr.98 und S.420, Nr.162; Josephson, Desjardins, 1928, S.177/78, Abb.3; Maumené/d'Harcourt 1932, S.251, unter Nr.376; Friis 1933, S.286, Abb.178; Dahl 1935, S.68/69; Callisen 1941, S.134, Abb.4; Opdycke 1956/57, S.41, Abb.S.39; Lorente Junquera 1957, S.269, Taf.IV; Lewis 1974, S.145, Abb.2; Gardes, Histoire, 1974, S.194, Abb.3; Gardes, Monument, 1975, S.116, Abb.29; Souchal 1977, S.258, unter Nr.47a.

LIV/7

Errichtung der Denkmalsstatue am 27. Dezember 1713

Antoine Leclerc nach Charles Grandon, um 1713. - Radierung. 32,2 x 50,4 cm. Widmung an den Herzog von Villeroy. Beschreibung der von Claude Perret erfundenen Maschine, mit deren Hilfe die Denkmalsgruppe auf den Sockel gehoben wurde (Gardes, Monument, 1975, S.106/o7), und Schilderung des Vorgangs der Errichtung. - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 176, Bd.6, fol. 43 (Fonds Robert de Cotte Nr.609).

Lit.: Boislisle 1888, S.231; Bourgeois 1896, Abb.S.315 (Ausschnitt); Kat. Marcel 1906, S.101; Lemonnier, Procès-verbaux, Bd.7, 1922, S.135; Gardes, Monument, 1975, Abb.38.

LIV/8

Enthüllung des Denkmals am 28. Dezember 1713

Charles Grandon (?), um 1713. - Gemälde. Öl auf Leinwand. 48 x 62 cm. - Lyon, Musée Historique, Inv.Nr.165.

Das Gemälde besitzt spezielles Interesse, da es die ausgeführte Denkmalsstatue von der - gewöhnlich nicht dargestellten - rechten Seite zeigt.

Lit.: Gardes, Histoire, 1974, Abb.6; Gardes, Monument, 1975, S.99, Anm.123, Abb.36.

LIV/9

Denkmal von linker Längsseite

Jean Duvivier 1714/15. - Medaille. Bronze. Durchmesser 7,3 cm. - Ein Exemplar in Paris, BN, Cabinet des Médailles, série royale Nr.1085.

Im Auftrag der Stadt Lyon anlässlich der Errichtung der Denkmalsstatue geprägt.

Lit.: Louis Gougenot: Jean Duvivier. In: Dussieux 1854, Bd.2, S.312 und 331; Dayot 1902, Abb.S.315; Jean Tricou: Médailles Lyonnaises du X^{ve} au XVIII^e siècle. Paris 1958, S.59/60, Nr.119, Taf.XI (mit Bibl.); Jacquiot 1965, S.263, Anm.1, Taf.V,1; Gardes, Histoire, 1974, S.200; Gardes, Monument, 1975, S.109/10, Abb.37.

Erhaltene Modelle und Nachbildungen (nach Aufbewahrungsorten)

LIV/10

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze versilbert. Schwert fehlt. Neuere flache Marmorstandplatte. Statuette ohne Sockel: H. 43 cm. - Blenheim Palace.

Mit Ausnahme der Versilberung entspricht die Statuette exakt den Bronzen Kat.Nr.LIV/11, 21, 29 und 35 und - mit Modifikationen - Kat.Nr.LIV/28. Siehe auch S.221/22.

LIV/11

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Wohl Anfang 18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Stumpfe Patina in grauem Ton. Zügel in Metallblech. Auf der linken Seite

am Riemenrock eine Drahtöse, an der früher das Schwert befestigt war. Die Rechte des Königs ruht auf einem langen, liliengeschmückten Stab. Flacher Sockel in Ebenholz. Statuette ohne Sockel: H. 42,5 cm, L. 45,3 cm; Sockel: L. 35,4 cm; Br. 20,0 cm. - Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Bro 174. - Provenienz: Nach brieflicher Mitteilung von Dr. Bodo Hedergott erstmals 1753 genannt unter Nr. 58 im "Catalogue des Pierres Gravées, des Idoles, Statues et des Utensiles Antiques du Cabinet Ducal à Bronsvic"; vermutlich auch schon vorher in den herzoglichen Sammlungen befindlich. Ebenfalls unter Nr. 58 wird die Statuette auf S. 81 der nach 1787 entstandenen "Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museum" aufgeführt.

Zur Einordnung siehe S. 221/222.

Lit.: Hermann Riegel: Braunschweig. Herzogliches Museum. Braunschweig 1891, S. 265/66, Nr. 174 (nach François Girardon); Steinmann 1917, S. 375, Anm. 123; Rubow 1933/34, S. 281 (erstmalig Desjardins zugewiesen); Kat. Weihrauch 1956, S. 188; Weihrauch 1967, S. 403; Ausst. Kat. Grupello 1971, S. 362 (Seelig); Sabine Jacob in: Französische Kunst des Barock. Braunschweig 1975 (= Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 5), S. 9, Nr. 7.

LIV/12

Karl von Lothringen auf schreitendem Pferd

2. Hälfte 18. Jahrhundert. - Statuette auf grob bearbeiteter Standplatte. Terrakotta. Maße unbekannt. - Ehemals Brüssel, Privatsammlung (1914: J. t. 'Serstevens-Bricourt).

Von der belgischen Literatur als Arbeit Laurent Delvaux' erachtet. Devigne 1924 sieht in der Statuette das Modell eines von Delvaux geplanten Reiterdenkmals Karls von Lothringen, Statthalter der österreichischen Niederlande (1712-1780). Nach Devigne 1924 und 1928 lehnt sich die Terrakotta an Edme Bouchardons Pariser Monument Ludwigs XV. an. Doch handelt es sich um eine späte Ausformung der Reiterstatuetten Ludwigs XIV. im Desjardins-Typus. Die Zuschreibung an Delvaux ist daher fraglich. Zur Einordnung siehe S. 217.

Lit.: Georges Willame: Laurent Delvaux 1696-1778. Paris-Brüssel 1914, S. 76, Kat. Nr. 217, mit Abb.; Marguerite Devigne: L'influence de la sculpture française sur la sculpture flamande ... In: Actes du congrès d'histoire de l'art. Paris 1921. Paris 1924. Bd. 3, S. 571; dies.: Laurent Delvaux et ses élèves. Brüssel-Paris 1928 (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Coll. in-4^o, 2. F. Bd. 2), S. 58, Anm. 16; Oscar Roelandts: Beeldhouwer Pieter-Antoon Verschaffelt 1710-1793. Brüssel 1939 (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Coll. in-8^o, Bd. IV, H. 4), S. 68; Ausst. Kat. Grupello 1971, S. 361 (Seelig).

LIV/13

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Wohl 19. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Schwarze Lackpatina. Schweif angesetzt. Rechter Hinterhuf in separat gegossenen Erdhügel eingelassen. Rechte auf lilienbesetztem Stab ruhend, der oben in einer großen Lilie endet. Zaumzeug in Metallblech. Kein Schwert an der Linken. Ebenholzsockel mit vergoldeten Bronzeornamenten (siehe den ähnlichen Sockel der New Yorker Statuette (Kat.Nr.LIV/2o; hier jedoch Reliefs ausgetauscht: links Rheinübergang, rechts Einnahme von Valenciennes). Statuette ohne Sockel: H. 43,6 cm; Sockel: H.26,6 cm, L.36,7 cm; Reliefs an den Sockel längsseiten: 1o,8 x 17,2 cm. - Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Inv.Nr.1957.72. - Provenienz: Cincinnati (Ohio), J.Emery; New York, French and Company, im Mai 1957 vom Museum durch den Alpheus Hyatt Fund erworben.

Zur Einordnung siehe Anm.868.

Lit.: Opdycke 1956/57, S.36-44, Abb.S.38; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (dort irrtümlich angegeben, Ludwig XIV. halte keinen Stab); Lewis 1974, S.147; Gardes, Maquettes, 1974, S.221, Anm.3; Gardes, Monument, 1975, S.123, Abb.32/33; Souchal 1977, S.259, unter Nr.47b.

Ausst.: French Bronze 1968, Nr.49 (Jacques Fischer).

LIV/14

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

18. Jahrhundert. - Bronze. Hohlguß. Gelbliche Bronze; rotbraune, leicht goldene Lackpatina, z.T. abgestoßen. Zügel in Metallblech. Schweif angesetzt. Rechte Hand auf Stab gestützt. Kein Schwert vorhanden. Neuerer Sockel in Boulletechnik. Statuette: H. ca. 43,2 cm, L. ca. 37,4 cm; Sockel: 14,3 x 46,0 x 28,0 cm. - Köln, Kunstgewerbemuseum, Inv.Nr.H 1265. - Provenienz: Kalifornischer Privatbesitz; Los Angeles, Handel (Loewi-Robertson); 1971 vom Museum erworben.

Zur Einordnung siehe Anm.866. Für den Sockel vgl. Kat.Nr.LIV/37.

Lit.: Pantheon 3o, 1972, S.57 (mit Abb.); Carl-Wolfgang Schümann in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 35, 1973, S.41o, Abb.1; Barbara Markowsky/Carl-Wolfgang Schümann: Französische Akzente. In: Weltkunst 47, 1977, S.369/7o, Abb.S.371.

LIV/15

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Gußwerkstatt des Roger Schabot, Ende 17./Anfang 18. Jahrhundert. - Statuette. Schwarz-grünliche Bronze. Rohguß vor dem "Verschneiden". Riß am linken Knie des Reiters; Fehlstelle am Schweif des Pferdes. Moderne Aufhängenvorrichtung. Höhe von Pferd und Reiter ca. 45 cm; Länge des Pferdes ca. 39 cm; Gesamthöhe einschließlich Bronzegeflecht ca. 53 cm. - Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.Nr.54o3(bis 1969 als Leihgabe in Kopenhagen, Kunstindustrimuseum).

In dänischem Auftrag informierte sich der Stecher Jean-Baptiste Massé in Paris wegen des Gusses von Reiterstatuen; denn der Bildhauer Jacques Saly selbst, der in Kopenhagen das Reiterstandbild Friedrichs V. vorbereitete, besaß nur geringe Erfahrungen als Bronzegießer. Massé erfuhr von einer im Besitz Jean-Baptiste Lemoynes d.J. befindlichen Reiterstatuette, dem "modelle en petit de la figure Equestre de la place de Vendome", wie man irrtümlich sagte (Krohn 1922, Bd.2, S.41: Massé an Wasserschlebe 17. März 1754). Zu der Bronze, die Massé sich zeigen ließ, erklärte Lemoynes selbst: "il est du S^r Roger élève de quailier (d.h. Keller) qui a fondu la figure de Lion Conjointement avec le fameux Desjardins auteur du Model" (Krohn 1922, Bd.2, S.43: Massé an Wasserschlebe 12. April 1754). Später führte Massé auch den dänischen Gesandten Graf Ditlev Reventlow in das Atelier Lemoynes; darüber berichtete Graf Reventlow am 12. April 1754 in einem Brief an den Außenminister Graf Johan Hartvig Ernst Bernstorff: "J'ai encore vu dans son atelier un petit bronze de la statue equestre à Lion, auquel on n'a pas limé les tuyaux ... et qui a servi et sert encore de modele à la Moine, pour bien placer ces différens tuyaux" (Krohn 1922, Bd.2, S.109). Auf Bernstorffs Genehmigung hin, die am 13. Juni 1754 erteilt wurde (Krohn 1922, Bd.2, S.112/13), erwarb Reventlow die Statuette zum Preis von 1000 l. (Krohn 1922, Bd.2, S.114: Reventlow an Bernstorff 1. Juni oder eher 1. Juli 1754). Im Verhältnis zur Größe der Bronze ist das ein beachtlicher Preis, wenn man etwa zeitgenössische Versteigerungsergebnisse zum Vergleich hinzuzieht. Somit wurde der Statuette ein hoher Wert als Demonstrationsobjekt beigemessen. Es ist nicht bekannt, aus welchen Gründen man das "Verschneiden" der Bronze unterließ; beispielsweise könnten offensendige Gußfehler zum Verzicht auf eine weitere Bearbeitung geführt haben. Siehe auch S. 213 ff.

Lit.: Krohn 1922, Bd.2, S.41, 43, 109, 112, 114, Taf.8; Josephson, Desjardins, 1928, S.179/80, Abb.4; Maumené/d'Har-court 1932, S.252/53, Nr.377; Friis 1933, S.287, Abb.18o; Rubow 1933/34, S.279-82; Hans R.Weihrauch: Bronze, Bronzeguß, Bronzeplastik. In: RDK Bd.2, 1948, Sp.1184, Abb.2 (irrtümlich als Bleimodell bezeichnet); Micheaux 1953, S.39; Kat. Weihrauch 1956, S.188; Lorente Junquera 1957, S.268/69; Jennifer Montagu: Les Bronzes. Paris 1965, S.12, Abb.7; Volk 1966, S.68 und 86, Anm.23; Weihrauch 1967, S.4o3, Abb.26; Volk 1970, S.312 und 313,

Anm.20; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.362 (Seelig); Seelig, Desjardins, 1972, Anm.3 f.; Lewis 1974, S.147; Gardes, Histoire, 1974, S.194; Gardes, Monument, 1975, S.123, Abb.30/31; Souchal 1977, S.259, unter Nr.47b.

LIV/16

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Vermutlich Gußwerkstatt des Roger Schabol, um 1700-1715. - Statuette. Bronze. Dunkelbraun-schwärzliche Lackpatina. Schweif des Pferdes angesetzt. Schwert separat gearbeitet. Zaumzeug in Metallblech. Der König stützt die Rechte auf einen glatten Kommandostab. Der rechte Hinterhuf des Pferdes ruht auf einem Bronzestift auf. Schwarzer Bronzesockel mit vier Kartuschen in feuervergoldeter Bronze. Diejenigen an den Schmalseiten tragen das königliche Wappen, diejenigen an den Längsseiten die Inschriften "Louis XIII Roy de France et de Navarre" (links) und "Ludovicus XIII franciae et Navarrae Rex" (rechts). Statuette ohne Sockel: 44,5 x 38,5 x 18,0 cm; Sockel: 39,5 x 19,8 x 12,5 cm. - London, Wallace Collection, Inv.Nr.S 166. - Provenienz: Am 22. Juni 1869 von Lord Hertford für 11500 francs in Paris bei Delaroche erworben.

Siehe ausführlicher S.214/15.

Lit.: Brinckmann 1919, S.335 (als Girardon); Kat. Mann 1931, S.63/64, Nr.S 166, Taf.42 (als Girardon); Rubow 1933/34, S.281 (erstmalig als Desjardins); Opdycke 1956/57, S.41/42; Volk 1966, S.87, Anm.38; Keutner 1969, S.344, Abb.311; Anthony Radcliffe: European Bronze Statuettes. London 1966 (= A Connoisseur Monograph), S.109, Abb.72 ("by or after François Girardon 18th century"); Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig); Seelig, Desjardins, 1972, S.178, Anm.3 f.; Lewis 1974, S.145/46, Abb.3; Gardes, Maquettes, 1974, S.221, Anm.3, Abb.4; Gardes, Monument, 1975, S.123; Souchal 1977, S.259, unter Nr.47b.

LIV/17

Reduktion des gesamten Monuments

Nicolas de la Colonge 1726. - Bronze. Gesamtmaße: 71,0 x 49,0 x 36,0 cm. Bezeichnet: "F. PAR NICOLAS DE LA COLONGE / LION - 1726 NOIS". - Lyon, Musée Lyonnais des Arts Décoratifs, Inv. Nr.2275. - Provenienz: London, Versteigerung Sotheby 10.Juni 1969, Nr.76, Abb.S.32.

Es ist kein weiteres Exemplar der Bronze bekannt, die das gesamte Denkmal - nach Abschluß aller Arbeiten am Sockel - wiedergibt. Die Reduktion der Reitergruppe selbst besitzt nur geringen dokumentarischen Wert. - Keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Bronze zeigt ein in Wachs und Holz ausgeführtes Werk desselben Museums (Inv.Nr.1743), das identische Maße be-

sitzt. Der Sockel entspricht dem des Lyoneser Denkmals und somit auch der 1726 datierten Bronze. Die Reitergruppe selbst aber folgt annähernd einem anderen, weitverbreiteten Statuentypus Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd (siehe z.B. Ausst.Kat. French Bronze 1968, Nr.31 und unsere Anm.845).

Lit.: Burlington Magazine 111, Juni 1969, S.LX; Gardes, Histoire, 1974, S.194, Abb.5; Gardes, Monument, 1975, S.123, Abb.34/35.

LIV/18

Louis de France, gen. Grand Dauphin, auf schreitendem Pferd

Frühes 18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Dunkelbraun-schwärzliche Lackpatina. Zügel in Metallblech gearbeitet. Schwert an linker Seite. Neuerer Holzsockel. Statuette ohne Sockel: H. ca. 46 cm; Sockel: 17 x 45 x 24 cm. - Monaco, Versteigerung Sotheby Parke Bernet, 5./6.Februar 1978, Nr.7. - Provenienz: Paris, Kunsthandel; Paris, Slg.Jacques Dupont.

Siehe auch S.220.

Lit.: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig).

Ausst.: Louis XIV 1960, S.145, Nr.736.

LIV/19

Maximilian II. Emanuel, Kurfürst von Bayern, auf schreitendem Pferd

Roger Schabol 1699. - Statuette. Bronze. Gelbliche Bronzefarbe; bräunlich-rote Lackpatina, mit leichtem Goldton. Terrain-Sockelplatte und Schweif getrennt gegossen. Kommandostab und wohl auch Kleinod des Ordens vom Goldenen Vlies modern ergänzt. Schwert fehlt. Die in Metallblech gearbeiteten Zügel sind verkürzt. Namentlich am Hals des Pferdes sind verschiedene Kernstifte nicht vollständig abgearbeitet. Größere Ausbrechung an der rechten Längsseite der Standplatte; Bruchstellen an der rechten Vorder- und der rechten Hinterhand. Statuette: H. ca. 90 cm; Standplatte: H. ca. 5 cm; L. 65,5 cm; T. vorn 27,8 cm, hinten 28,4 cm. - München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.Nr. R 3972. - Provenienz: München, Residenz (die Bronze des Bayerischen Nationalmuseums ist zweifellos identisch mit der im Residenzinventar von 1769 genannten "statua seiner churfürstlichen durchlaucht Maximiliani Emanuelis, herzogs in Baiern, zu pferd von bronze, welche Rogier Schapold ein Brüssler zu Paris anno 1699 verfertigt hat"; siehe Peter Volk: Bronze- und Bleiplastik am Hof Max Emanuels. In:Ausst.Kat. Max Emanuel 1976, Bd.1, S.245).

Offensichtlich geht auf Demanet 1879, S.46 die Behauptung zurück, die Münchner Bronze sei das Modell zu der von Marc de Vos geschaffenen Statue Max Emanuels, die 1697 auf dem Giebel der Brüsseler "Maison des Brasseurs" errichtet wurde. Der Annahme folgen L. Hymans o.J. (1882), S.162; Voß 1908, S.141, Anm.4; Hymans 1910, S.22; Halm 1916, S.3 (unter Vorbehalt) sowie noch Devigne 1924, Bd.3, S.567, Anm.3 und Roelandts 1939, S.69, Abb.S.160. Gurlitt 1891, S.102 bezeichnet die Münchner Skulptur ebenfalls als Nachbildung der Brüsseler Statue, sieht aber zugleich die Übereinstimmung mit der damals noch Girardon zugeschriebenen Eisenstatuette aus dem Besitz Titon du Tillets (Kat.Nr.LIV/28). In den dreißiger Jahren erkennen Friis 1933, S.339 und Dahl 1935, S.71 unabhängig voneinander, daß die Münchner Bronze auf Desjardins' Lyoneser Monument zurückgeht. Dadurch werden alle früheren Hypothesen hinfällig (zusammengestellt in Kat. Weihrauch 1956, S.188/89). Schließlich führt Peter Volks Hinweis auf das Residenzinventar von 1769, das Roger Schabol als Autor nennt, auch zur Klärung der bisher offenen Frage der Autorschaft der Statuette. Siehe auch S.211/12.

Lit.: Karl Maria von Aretin: Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscher-Hauses. Lieferung 7, München 1866, Taf.6; A.-G.Demanet: Note sur la statue de Maximilien-Emmanuel, Electeur de Bavière, placée en 1697 sur la Maison des Brasseurs, à Bruxelles. In: Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie 18, 1879, S.46; Louis Hymans: Bruxelles à travers les âges. Brüssel o.J. (1882), S.162, Abb.S.160; Gurlitt 1891, S.102; Eduard Heyck: Friedrich I. und die Begründung des preußischen Königtums. Bielefeld-Leipzig 1901 (= Monographien zur Weltgeschichte Bd.14), Abb.130; Voß 1908, S.141, Anm.4; Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayerischen Nationalmuseum. München 1909 (= Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd.11), S.64, Nr.659; Henri Hymans: Brüssel. Leipzig 1910 (= Berühmte Kunststätten Bd.50), S.22; Philipp Maria Halm: Aus Belgien. In: Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1916, S.3/4, Abb.S.3; Marguerite Devigne: L'influence de la sculpture française sur la sculpture flamande au XVII^e siècle. In: Actes du congrès d'histoire de l'art Paris 1921. Paris 1924, Bd.3, S.567, Anm.3; Réau, Histoire de l'expansion, Belgique ..., 1928, S.35; Friis 1933, S.338/39, Abb.210; Rubow 1933/34, S.280/81; Dahl 1935, S.71; Oscar Roelandts: Beeldhouwer Pieter-Antoon Verschaffelt 1710-1793. Brüssel 1939 (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, coll. in-8⁰, Bd.IV, H.4), S.69; Kat. Weihrauch 1956, S.188/89, Nr.226, Abb.S.189; Volk 1966, S.87, Anm.38; Lorente Junquera 1957, S.268/69, Taf.III; Weihrauch 1967, S.406, Abb.492; Volk 1970, S.312, Anm.5; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig); Gardes, Maquettes, 1974, S.222, Anm.5; Gardes, Monument, 1975, S.124.

Ausst.: Max Emanuel 1976, Bd.2, S.352, Nr.802, mit Abb. (Seelig).

LIV/2o

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Etwa zweites Jahrzehnt 18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Dunkelbraune Lackpatina. Kopf getrennt gegossen. Zaumzeug in Metallblech. Kein Schwert an der Linken. Der König stützt die Rechte auf einen langen glatten Stab. Der rechte Huf des Pferdes ruht auf einem Felssockel. Ebenholzpedestal mit vergoldeten Bronzeornamenten. An den Längsseiten je ein Bronze-relief nach Gemälden Adam-Frans van der Meulens (links Einnahme von Valenciennes 1677, rechts Rheinübergang 1672). Auf den Schmalseiten je ein von einer Groteskenarchitektur gerahmtes Medaillon mit Altersbildnis Ludwigs XIV. Die Eckpilaster sind mit insgesamt acht Reliefstreifen kriegerischer Trophäen besetzt. Statuette ohne Sockel: H. 44 cm. - New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr.11.129.1 (erworben mit dem Hewitt-Fund).

Opdycke 1956/57 stellte erstmals fest, daß die Statuette nicht dem Monument Girardons, sondern jenem Desjardins' folgt, und identifizierte auch die zwei Bronzereliefs des Sockels als Nachbildungen von Gemälden van der Meulens. Die Darstellung des Rheinübergangs entspricht etwa dem Bild in Caen (Maumené/d'Harcourt 1932, S.164, Nr.241); doch ist der Ausschnitt enger gewählt, die Baumgruppe rechts führt - wie bei Desjardins' Relief des Rheinübergangs - eine feste Rahmung herbei. Das gleiche gilt für die Einnahme von Valenciennes (Maumené/d'Harcourt 1932, S.165/66, Nr.248/49; siehe Dayot 1909, Abb.S.147). Jacques Fischer (Ausst.Kat. French Bronze 1968, Nr.48 und 49) wies auf weitere Exemplare der Reliefs nach van der Meulen hin (siehe ferner unsere Kat.Nr.LIV/28 und 29 sowie die Reduktion von Girardons Monument der Place Vendôme in Windsor [siehe S.351, Anm.847] und eine Bronzestatuetten im Pariser Kunsthandel [Maurice Ségoura], die dem hier Bertrand zugeschriebenen Typus entspricht: Burlington Magazine 115, Januar 1973, S.XXV; vgl. auch unsere S.244ff). Der reliefgeschmückte Sockel verleiht der Statuette den Charakter eines Kleinmonuments; die Sockelform schließt, in vereinfachter Gestalt, an den kurz vor 1699 entworfenen Piedestal des Denkmals Ludwigs XIV auf der Place Vendôme an. Noch größere Nähe zum Place Vendôme-Monument besitzt der Sockel der 1714 von Guillelmus de Grof in Paris gefertigten Reiterstatuette Kurfürst Max Emanuels von Bayern (Ausst. Kat. Max Emanuel 1976, Bd.2, S.215-17, Nr.489). Ferner ist der Piedestal der in Windsor Castle befindlichen Statuette Wilhelms III. von England auf steigendem Pferd aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts zu vergleichen (Volk 1966, S.74-77, Kat. Nr.13; siehe auch Anm. 1000). Demnach entstand der Sockel der New Yorker Bronze wohl relativ früh im 18. Jahrhundert. Darauf deuten auch die Delphine in der Rahmung des Profilmedaillendarstellungen, wie Jacquot 1968, Bd.1, Taf.L,8), die als Hinweis auf den 1711 verstorbenen Grand Dauphin zu verstehen sind (siehe Opdycke 1956/57, S.4o und Ausst.Kat. French Bronze 1968, Nr.49). Siehe auch S.222/23.

Lit.: Opdycke 1956/57, S.41/42; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig); Lewis 1974, S.146/47; Gardes, Maquettes, 1974, S.221, Anm.3; Gardes, Monument, 1975, S.123; Souchal 1977, S.259, unter Nr.47b.

Ausst.: French Bronze 1968, Nr.48 (Jacques Fischer).

LIV/21

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Vermutlich 18. Jahrhundert. - Bronzestatuetten auf wohl späterem Marmorsockel. Schwert fehlt. H. (ohne Sockel): 43,8 cm. - New York, Versteigerung Christie's, 16. November 1979, Nr.138.

Die Statuette entspricht den Exemplaren Kat.Nr.LIV/10, 11, 29 und 35 sowie - mit Modifikationen - Kat.Nr.LIV/28. Siehe auch S.221/22.

LIV/22

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

18. oder 19. Jahrhundert. - Statuette. Schwarz-grünlich bronziertes Gips. Schweif kurz unter Ansatz gebrochen. Schwert - dessen Ansatzlöcher vorhanden sind - und Zaumzeug fehlen. Der König stützt die rechte Hand auf einem glatten Stab. Terrainplinthe. Statuette ohne Standplatte: ca. 45,5 x ca. 40 x ca. 21 cm; Standplatte: ca. 5 x 35 x 15,7 cm. - Paris, Musée Carnavalet, Inv.Nr.S 881 (erworben 1909 als Stiftung von Henri Duval).

Die Gipsstatuette wurde von Maumené/d'Harcourt 1932 in Zusammenhang mit Girardons Denkmal der Place Vendôme genannt. Rubow 1933/34 hingegen, der die Verbindung zum Lyoneser Monument erkannte, sah das Stück als eigenhändiges Originalmodell an. Doch kann es sich der geringen Qualität wegen nur um die Abformung einer Bronze handeln. Vgl.auch S.216.

Lit.: Kat.Mann 1931, S.64; Maumené/d'Harcourt 1932, S.244, Nr.362 (nach Girardon); Rubow 1933/34, S.280/81, Abb.S.281 (als Desjardins); Volk 1966, S.87, Anm.38; Bernard de Montgolfier: Paris du règne d'Henri II à la Régence. In: Bulletin du Musée Carnavalet 23, 1970, H.1/2, S.38; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.362 (Seelig); Souchal 1977, S.259, unter Nr.47b.

LIV/23

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Bronzestatuetten. Rechte Hand auf Stab gestützt. Sockel in Bronze mit ziseliertem Blattornament. Gesamthöhe: 61 cm. - Paris, Kunst-

handel (1971: Ankri). - Provenienz: London, Versteigerung Christie's 15. Mai 1969, S.10, Nr.17 (ohne Abb.); London, Kunsthandel (1969: Julian Antiques).

LIV/24

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Wohl 19. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Schwärzliche Lackpatina. Zaumzeug in Metallblech gearbeitet. Der Pferdeschweif, das Zepter mit Lilienendung und der Erdhügel, in den der rechte Hinterhuf eingezapft ist, sind getrennt gearbeitet. Sockel in Ebenholz mit Messingeinlagen. An den Längsseiten je eine Applik in vergoldeter Bronze (hochovales Porträtrelief des Königs, umgeben von kriegerischen Trophäen und den Zeichen des französischen Königtums). An der Unterseite zwei identische Brandmarken (gespiegeltes L mit Lilienkrone). Statuette ohne Sockel: H. 44 cm, L. 41 cm; Sockel: 27,5 x 36 x 16 cm; Applik: H. 17,5 cm, Br. 14,5 cm. - Paris, Kunsthandel (1971: Mme André Camoin). - Provenienz: Paris, Sammlungen Edmond Rostand und Jules Strauss.

Siehe auch Anm.868.

Lit.: Faniel 1958, Abb.S.163; Hélène Demorlane: L'importance du socle. In: *Connaissance des Arts* 108, Februar 1961, S.70, Abb.15 (als Le Hongre); Volk 1966, S.87, Anm.38 (als Desjardins); Lewis 1974, S.147; Gardes, *Monument*, 1975, S.123.

Ausst.: Grupello 1971, S.360-62, Nr.327, mit Abb. (Seelig).

LIV/25

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Frühes 18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Dunkelbraun-schwärzliche Patina. Schweif separat gegossen (später abgebrochen und leicht verkürzt angesetzt). Breite ornamentierte Zügel in gestanztem Metallblech gearbeitet. Reich verziertes Schwert an der Linken. Rechter Hinterhuf auf einer Trophäe aufruhend. Bruchstelle am linken Ellenbogen. Einige Quasten der Satteldecke abgebrochen. Hoher eingeschwungener Sockel in Boulle-Technik mit feuervergoldeten Bronzeappliken. Statuette ohne Sockel: H. 44,8 cm; Sockel: H. 19,8 cm, untere Standfläche: L. 45,4 cm, Br. 26,5 cm; obere Standplatte: L. 35,7 cm, Br. 16,6 cm. - Paris, Kunsthandel (1970: Jacques Kugel). - Provenienz: Paris, Hôtel de Sagonne; Paris, Versteigerung Palais Galliera, 19. Juni 1970, Nr.46.

Siehe auch S.220.

Lit.: Hélène Demorlane: L'importance du socle. In: Connaissance des Arts 108, Februar 1961, S.70, Abb.14; Ausst.Kat. Gruppello 1971, S.361 (Seelig); Lewis 1974, S.147.

LIV/26

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Bronzestatuetten. Braungraue Patina. Zügel in Metallblech. Niedriger eingeschwungener Holzsockel auf stark gekurvtem Grundriß, hell gefaßt. Statuette: H. 43 cm. - Paris, Kunsthandel (1963: Galerie Voltaire).

Die wenig qualitätsvolle Statuette folgt größtenteils dem Braunschweiger Typus (siehe Kat.Nr.LIV/11). Doch ist die Formgebung insgesamt sehr matt; die Zeichnung erscheint unsicher und kraftlos. Einige Details - wie die Bildung des Tunikaums, des Zaumzeugs und der Sandalen - verweisen auf die Washingtoner Bronze Ludwigs XIV. (Kat.Nr.LIV/32). So handelt es sich hier um ein schwaches, aber wohl doch im 18. Jahrhundert entstandenes Werk, das Züge verschiedener Varianten übernimmt.

Lit.: Volk 1966, S.87, Anm.38; Ausst.Kat. Gruppello 1971, S.362 (Seelig).

LIV/27

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

19. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Grünliche Patina. Schweiß getrennt gegossen. Kandare und Zügel in Metallblech. Schwert nicht vorhanden. Rechte Hand auf Szepter gestützt, das mit der lilienf  rmigen Endigung auf der Satteldecke ruht. Einfacher Metallsockel, in Marmoranier bemalt, mit Fu  profil in feuervergoldeter Bronze. Statuette ohne Sockel: H. 45 cm, L. 39,5 cm; Sockel: H. 7,6 cm (mit Rahmen), L. 34,5 cm (ohne Rahmen), Br. 15,4 cm (ohne Rahmen). - Paris, Privatsammlung. - Provenienz: Paris, Kunsthandel (Galerie François Heim).

Siehe Kat.Nr.LIV/30 und S.217/18.

Lit.: Ausst. Kat. Gruppello 1971, S.362 (Seelig).

LIV/28

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Statuette. Eisengu  , mit Gold tauschiert. Unter dem Bauch des Pferdes eine als Stütze dienende Troph  e. Die Rechte des Königs ruht auf einem Stab. Kein Schwert zur Linken. Einfache Stand-

platte aus weißem Marmor über Holzsockel. Statuette ohne Sockel: H. 45 cm. - Paris, Privatesitz. - Provenienz: 1701 Ludwig XIV. von Maximilien Titon geschenkt bzw. erstmals 1706 in dessen Pariser Sammlung erwähnt. 1878 von dem Roueneser Kunsthändler Le François zur Pariser Weltausstellung entliehen. Später in der Pariser Sammlung Félix Doisteau (1900 zur Pariser Weltausstellung entliehen; dann vorübergehend als Leihgabe im Musée des Arts Décoratifs zu Paris). Auf der Versteigerung Félix Doisteau (Paris, Galerie Georges Petit, 18./19.6.1928, S.64, Nr.201, mit Abb.) veräußert an den Pariser Sammler Jean Bloch. 1963 in Paris versteigert (Palais Galliera, 13.6.1963, Nr.76, Taf.26).

Brice erwähnt die im Besitz des Maximilien Titon du Tillet befindliche Eisenstatuette erstmals in der 5. Auflage von 1706; die in der 3. Auflage von 1698 enthaltene Beschreibung der Sammlung nennt dagegen die Statuette noch nicht, so daß eine Datierung zwischen 1698 und 1706 anzunehmen ist (die als 4. Auflage bezeichnete Ausgabe von 1701 stellt nur einen Nachdruck der 1698 datierten Edition dar). Nach Auskunft des Textes von Brice ("Le Roy à cheval sur un piedestal élevé de quatre piés est au milieu de la chambre. L'ouvrage est d'acier fondu, terminé avec un tres-grand soin & doré avec dépense") erhob sich die Statuette auf einem ca. 1,30 m hohen Sockel in der Mitte des Raumes, in dem sich - wie berichtet wird - auch mehrere Bronzestatuetten befanden. Demnach handelt es sich um eines der wenigen gesicherten Beispiele der zentralen Aufstellung eines Kleinmonumentes (zur Frage vgl. Klaus Lankheit: Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. In: Münchner Janrbuch der bildenden Kunst 3.F.7, 1956, S.188 und Volk 1970, S.309 und 312, Anm.3). - Da die Statuette im 18. Jahrhundert - nach Aussage der Guiden - der Familie Titon gehörte, kann sie kaum mit dem gleichfalls in Eisen gefertigten Exemplar von der Hand des Beaumont de Cosse identisch sein (mit ebenfalls in Eisen gearbeiteten Sockelreliefs des Rheinübergangs und einer Szene des Flandernfeldzuges: vgl. Kat.Nr.LIV/20), das von Maximilien Titon 1701 Ludwig XIV. verehrt und darauf im Versailler Schloß aufgestellt wurde (Girodie 1928, S.65/66) - es sei denn, daß das Bildwerk schon wenige Jahre später wieder in den Besitz der Titon zurückgelangte. Siehe für die Statuette auch S.221.

Maximilien Titon war ein bekannter Büchsenmacher, der als Armeelieferant die Funktion des "directeur des manufactures royales d'armes" innehatte; darum war er auch in der Lage, die Eisenstatuette(n) in seinen Werkstätten anfertigen zu lassen.

Lit.: Brice ⁵1706, Bd.1, S.442; Brice ⁹1752, Bd.2, S.258; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757, S.293; Piot 1878, S.822/23, Abb.S.827; Edmond Bonnaffé: Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle. Paris 1884, S.306; Boislis 1888, S.218/19, Anm.3; Gurlitt 1891, S.102; Steinmann 1917, S.375/76, Anm.123; Guide Illustré du Musée des Arts Décoratifs. Paris 1923, S.63; Girodie 1928, S.65; Kat. Mann 1931, S.64; Rubow 1933/34, S.280; Volk 1966, S.87, Anm.38; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig).

Ausst.: U.a. Exposition Internationale des Industries et du Travail (Ville de Paris). Turin 1911, Nr.35; Louis XIV 1960, S.141, Nr.716.

LIV/29

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

18. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Lackpatina z.T. abgerieben. Schwert und Zügel fehlen (nur Kandare vorhanden). - Schwarzer Ebenholzsockel mit feuervergoldeten Bronzen: an den gewölbten Schmalseiten jeweils das königliche Wappen; an den Längsseiten jeweils ein Relief mit militärischer Szene nach van der Meulen, links der Rheinübergang, rechts die Einnahme von Valenciennes (siehe auch Kat.Nr.LIV/13, 2o und 28). Statuette ohne Sockel: H. ca. 42 cm; Sockel: H. 22 cm, L. 39 cm. - Paris, Versteigerung Palais Galliera, 2o. Juni 1968, Nr.28, mit Abb.

Zum Typus siehe S.221.

Lit.: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.263 (Seelig).

LIV/3o

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

19. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Kandare und Zügel in Metallblech. Schwert nicht vorhanden. Rechte Hand auf Stab gestützt. Ebenholzsockel mit Einlagen und vergoldeten Bronzeornamenten. Höhe (einschließlich Sockel): 62 cm. - Paris, Versteigerung Palais Galliera, 15. Juni 1971, Nr.42, mit Abb. (als François Girardon). - Provenienz: Nach Angabe des Versteigerungskataloges aus den Sammlungen Richard Wallace und Baron S. de Lopez-Tarragoya.

Siehe Kat. Nr. LIV/27 und S.217/18.

Lit.: Weltkunst 41, Nr.1o, 15.Mai 1971, Abb.S.573.

LIV/31

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Eventuell Gußwerkstatt des Roger Schabol, um 17oo (?). - Statuette. Bronze. Hohlguß. Rechte Hand auf Stab gestützt. Der rechte Hinterhuf ruht auf einem Stift. Dunkler Holzsockel mit einfacher Profilierung. H. mit Sockel: 58 cm. - Paris, Versteigerung Palais d'Orsay, 6. April 1978, Nr.45 (mit Abb.).

Die Bronze entspricht exakt Kat.Nr.LIV/32.

LIV/32

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Vermutlich Gußwerkstatt des Roger Schabol, um 1700. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Dunkelbraune Lackpatina, stellenweise abgeplatzt. Zügel in Metallblech. Rechte Hand auf Stab gestützt. Der rechte Hinterhuf ruht auf einem Stift mit Schraubgewinde. Dunkler Holzsockel mit einfacher Profilierung. Statuette: 44,9 x 39,5 x 19,6 cm; Sockel: 11,7 x 39,3 x 19,3 cm. - Washington, National Gallery of Art, Inv.Nr.A-1742 (Andrew Mellon Purchase Fund, 1971). - Provenienz: Genf, Slg.Utheman (aus Rußland erworben); Paris, Kunsthandel (1969: Jacques Kugel); New York, Kunsthandel (1970: Michael Hall Fine Arts Inc.).

Siehe S.215/16. Übereinstimmendes Exemplar: Kat.Nr.LIV/31.

Lit.: Connoisseur 171, Nr.687, Mai 1969, Titelblatt (seitenverkehrte Abb.); Ausst.Kat. Grupello 1971, S.362 (Seelig); Lewis 1974, S.143-50, Abb.1, 5/6, 8.

LIV/33

Louis de France, gen. Grand Dauphin, auf schreitendem Pferd

Vermutlich Gußwerkstatt des Roger Schabol, wohl um 1700. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Dunkelbraune Lackpatina. Zügel fehlen (nur Kandare vorhanden). Schwert an der linken Seite. Rechter Hinterhuf ruht auf einem stützenden Stift. Dunkler Bronzesockel mit einfacher Profilierung. Statuette: 45,2 x 41,8 x 19,1 cm; Sockel: 11,8 x 39,5 x 19,7 cm. - Washington, National Gallery of Art, Inv.Nr.A-1741 (Andrew Mellon Purchase Fund, 1971). - Provenienz: London, Kunsthandel; New York, Kunsthandel (1967: Michael Hall Fine Arts Inc.).

Siehe auch S.215/16.

Lit.: Connoisseur 169, 1968, S.198, Abb.8; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig); Lewis 1974, S.151-55, Abb.4-7.

Ausst.: French Bronze 1968, Nr.51 (Jacques Fischer).

LIV/34

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Werkstatt Martin oder Jacques Desjardins d.J. (?), Ende 17. Jahrhundert. - Statuette. Bronze. Hohlguß. Leichter Riß am Mantelsaum in Höhe des linken Ellenbogens. Ornamentierte Zügel in Metallblech gearbeitet. Reich verziertes Schwert an linker Seite. Rechter Hinterhuf auf Felsblock ruhend. Statuette ohne Sockel: H. 45,8 cm, L. 38,7 cm; Sockel: 16,5 x 45,7 x 30,5 cm. -

Windsor Castle, Royal Art Collection. - Provenienz: Wahrscheinlich wurde die Statuette von Georg IV. angekauft; die erste Erwähnung findet sich in einem Inventar vom 28. November 1828 (frdl. Mitteilung von Geoffrey de Bellaigue).

Siehe auch S.218-20.

Lit.: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig); Lewis 1974, S.145.

LIV/35

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Statuette. Bronze. Honlguß. Lackpatina z.T. abgestoßen. Zügel in Metallblech gearbeitet. Rechte Hand auf Stab gestützt. An der linken Seite ein reich verziertes Schwert. Rechter Hinterhuf auf Blattornament gestützt. Ebenholzfurnierter Sockel. Statuette ohne Sockel: H. 43,8 cm, L. 42,5 cm; Sockel: 20 x 40,6 x 24 cm. - Windsor Castle, Royal Art Collection. - Provenienz: Juli 1814 in Paris erworben durch Benois, den Kunstagenten des Regenten, des späteren Königs Georg IV. (frdl. Mitt. Geoffrey de Bellaigue).

Zur Einordnung siehe S.221.

Lit.: Ausst. Kat. Grupello 1971, S.263 (Seelig).

LIV/36

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Ausgehendes 17. oder 18. Jahrhundert (?). - Vergoldete Bronze-statuetten mit Terrainplinthe auf flachem Boulle-Sockel. Maße unbekannt. - Privatsammlung.

Siehe auch S.217.

Lit.: Faniel 1958, Abb.S.163.

LIV, 37

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Statuette. Bronze. Zügel in Metallblech. Kein Schwert an der linken Seite. Der in Boulle-Technik gearbeitete Sockel ist wohl neueren Datums (vgl. den fast identischen Sockel von Kat.Nr. LIV/14). Statuette ohne Sockel: H. ca. 43 cm; Sockel: H. ca. 14 cm. - Standort unbekannt.

Die Statuette ist dem Verfasser allein aus dem Photo Roger-Viollet LM 6561 bekannt, das weder Besitzer noch Standort nennt.

Die Bronze entspricht sehr genau dem Kölner Exemplar (Kat.Nr. LIV/14), ist aber wohl sauberer ziseliert und in der Oberfläche geglättet. Zur Einordnung vgl. Anm.866.

Lit.: Ausst.Kat. Grupello 1971, S.361 (Seelig).

Verschollene Modelle

LIV/38

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Nach 1688. - Gipsstatuette. Etwa halbe Lebensgröße (mutmaßliche Höhe: gegen 130 cm). - Wohl zwischen 1702 und 1704 auf dem Transport nach Schweden zerbrochen.

Im Anschluß an "deux statues du Roy à cheval de cire prestes à jeter en bronze de grandeur de demy nature" (siehe Kat.Nr.LIV/39) nennt das 1694 aufgestellte Inventar (Seelig, Desjardins, 1971, S.176/77) "les deux modeles desd. statues en plastre" (nach Boffrand 1743, S.15 sind sehr große Modelle, die strengste Maßgenauigkeit erfordern, in Gips auszuführen, da sich das Material während des Trocknens nicht verzieht). Wahrscheinlich ist eines der zwei halblebensgroßen Modelle mit dem vier Fuß (d.h. ca. 130 cm) hohen Gipsexemplar des Lyoneser Typus identisch, von dem Daniel Cronström im Jahre 1700 berichtet (siehe auch S.209 ff.). Am 13. August des Jahres schreibt der schwedische Agent aus Paris an Nicodemus Tessin d.J.: "L'on est présentement occupé à débarasser la statue équestre du feu S. Des Jardins, de l'atelier ou elle estoit depuis si longtemps. C'est à mon gré l'homme du monde qui a le mieux réussi par les chevaux; tout y est noblesse, fierté, finesse et correction. Je puis avoir le modèle de plastre. Il y en a de différente grandeur; celluy de 4 pieds environ me paroist le plus beau" (Weigert/Hernmarck 1964, S.278). Wenig später billigt Tessin das Vorhaben (Weigert/Hernmarck 1964, S.278). Am 1. Oktober 1700 meldet Cronström, daß er Verhandlungen wegen des Kaufs führe: "Le marché est comme fait avec M. Desjardins pour le cheval de plastre à 90 livres. Il en veut 100" (Josephson, Desjardins, 1928, S.180; nicht abgedruckt von Weigert/Hernmarck 1964). Cronström teilt am 8. Oktober 1700 mit: "J'ay acheté le cheval du S. des Jardins 90 l. J'attans vos ordres pour le faire partir cette année; je doute néanmoins des occasions" (Weigert/Hernmarck 1964, S.282). Später erwähnt Cronström auch eine kleinere Ausführung des Königs auf steigendem Pferd (Weigert/Hernmarck 1964, S.282/83; siehe unsere S.518). Am 7. Oktober 1701 schreibt Cronström, daß die von ihm erworbenen Skulpturen, darunter auch die Reiterstatuetten, wegen Zahlungsschwierigkeiten noch nicht abgesandt seien; "les statues équestres sont presque payées" (Weigert/Hernmarck 1964, S.300). In einem undatierten, wohl im Jahr 1702 verfaßten Brief berichtet Cronström von der Verschiffung der Bildwerke: "Il (d.h. das schwedische Schiff) vous portera, s'il

plait à Dieu, la statue équestre du S.^r Des Jardins, le cheval passant. Une autre du mesme en petit, le cheval cabré..." (Weigert/Hernmarck 1964, S.318). Doch das Modell mit schreitendem Pferd zerbricht auf dem Transport; bei der Ankunft des Schiffes in Stockholm muß Tessin feststellen: "la petite (d.h. statue équestre) s'est trouvée en bon estat, mais la grande entièrement cassée en petits morceaux dont je suis bien fâché" (Weigert/Hernmarck 1964, S.334: 25. Juni 1704, d.h. wohl 5. Juli neuen Stils). Cronström erwidert am 18. Juli 1704: "Je ne puis exprimer mon chagrin sur le grand modelle de la statue équestre de Des Jardins. Je n'ay jamais rien veu qui en approche et le mesme en grand ne le vaut pas à beaucoup près. Ce modelle estoit dailleur unique et il n'en reste que de petits qui n'en approchent pas; cette grandeur estoit en elle mesme singulière et des plus avantageuses pour un modèle et mesme pour parer un petit lieu" (Weigert/Hernmarck 1964, S.334).

Ungeachtet der klaren Aussage des Briefwechsels vertritt Josephson, Desjardins, 1928, S.180-82 die Ansicht, daß die 66 cm hohe Gipsstatuette Ludwigs XIV. auf schreitendem Pferd im Stockholmer Nationalmuseum (Kat.Nr.LXXVI) mit einem der von Cronström in schwedischem Auftrag erworbenen Exemplare identisch sei. So nimmt Josephson an, daß Cronström nicht das vier Fuß hohe Modell, sondern zu späterer Zeit eine kleinere Ausführung erworben habe, weil man sich über den Preis der großen Statuette nicht habe einig werden können. Zudem schreibt Josephson, Desjardins, 1928, S.188 irrtümlich, daß die Statuette des Königs auf steigendem, nicht aber die auf schreitendem Pferd während der Schiffsreise zerbrochen sei.

Lit.: Josephson, Desjardins, 1928, S.180-82; Weigert, Hernmarck 1964, S.278, 282, 83, 300, 318, 334; Volk 1966, S.87, Anm.39; Seelig, Desjardins, 1972, S.177, Anm.3c; Souchal 1977, S.258, unter Nr.47b.

LIV/39

Ludwig XIV auf schreitendem Pferd

Nach 1688. - Vor dem Guß stehende, bereits mit der Wachsschicht umkleidete Statuette. Etwa halbe Lebensgröße (mutmaßliche Höhe gegen 130 cm).

Im Nachlaßinventar 1694 erwähnt; eventuell 1704 in Bronze gegossen. Siehe ausführlich S.209 ff.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.176; Souchal 1972, S.258, unter Nr.47b.

LV

Maria-Theresia von Spanien, Gemahlin Ludwigs XIV.

François Girardon und Martin Desjardins, achtziger oder frühe neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Büste. Weißer Marmor auf buntmarmorernem Sockel. Gewand am unteren Rand vorn stark beschädigt, einige Locken leicht bestoßen. Rückwärtig - bis auf die Mittelstütze - sauber ausgehöhlt. H. ohne Sockel 69,5 cm; H. des Sockels 17 cm. - Troyes, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. - Provenienz: Château de Villacerf (bei Troyes).

In seiner Würdigung der letzten Arbeiten Desjardins' berichtet Guillet de Saint-Georges 1695, daß François Girardon und Martin Desjardins gemeinsam von Edouard Colbert de Villacerf, dem früheren Haushofmeister der Königin, den Auftrag erhalten hätten, die Büste Maria-Theresias zu fertigen (Dussieux 1854, S.399). 1699 wird die Büste gemeinsam mit der Ludwigs XIV. im Vestibül des Schlosses zu Villacerf - ohne Nennung von Künstlernamen - erwähnt (Inventar des Schlosses, begonnen am 3. Dezember 1699: Paris, AN, Min.cent., LXXV, Caillet, 442, fol.14^R). P.J.Grosley schreibt 1742 das Büstenpaar François Girardon zu (Dussieux 1854, S.297); dem folgt Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs 1788, S.230. In der Revolution werden die zwei Büsten konfisziert und in die Abtei St-Loup zu Troyes verbracht, in der man 1793 alle Kunstschätze deponiert (Morel-Payen 1929, S.5-7). Die beiden Skulpturen verbleiben dort und werden in das 1833 in der ehemaligen Abtei eröffnete Museum übernommen (Ausst.Kat. Huit Siècles 1964, S.57/58). - Die moderne Literatur greift die alte Zuschreibung an Girardon auf (siehe u.a. Francastel 1928, S.89 sowie die zwischen 1937 und 1964 erschienenen Ausstellungskataloge). Beide Büsten werden um 1690 (Ausst.Kat. Mignard et Girardon 1955, S.38, Nr.64; Huit Siècles 1964, S.57/58) oder nach 1690 datiert (Francastel 1928, S.89); Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.73 setzen die Büste der Königin gegen 1700 an. Die Urheberschaft Girardons wird allein von Coolidge 1965, S.7, Anm.22 bestritten, der das Büstenpaar Coysevox gibt.

Die Büste Ludwigs XIV. ist in der Tat eher Coysevox als Girardon zuzuweisen (siehe ausführlicher Seelig in Ausst.Kat. Grupello 1971, S.367). Das Porträt der Königin aber läßt - in Entsprechung zu dem Bericht Guillet de Saint-Georges - die Beteiligung zweier Bildhauer vermuten. Die ausgeglichen-spannungslose, relativ einfach anmutende Komposition verweist auf Girardon (vgl. namentlich dessen Büste des Nicolas Boileau: Francastel 1928, S.90, Nr.77, Abb.86; Souchal 1973, S.89/90, Abb.199). Dagegen fehlen alle dynamischen Elemente, die Desjardins' Bildnisse des Mignard und des Colbert de Villacerf auszeichnen. Der links herabhängende, weich umgeschlagene Gewandzipfel der Büste der Königin, der den gleichmäßig angelegten Kontur des Thorax überschneidet und in kein strenges Liniensystem eingebunden ist, läßt an die um 1684 von Girardon gearbeitete Bronzedraperie der porphyrynen Alexander-Büste denken (Francastel 1928, S.80, Nr.52, Abb.65; Souchal 1973,

S.87, Abb.196; zuletzt Simone Hoog: Les sculptures du Grand Appartement du Roi. In: Revue du Louvre et des Musées de France 26, 1976, S.153/54, Abb.12/13).

Indessen gemahnt die Ausführung der Büste der Maria-Theresia eher an Desjardins' Skulpturen, wie sich schon an der Gestaltung der Rückseite zeigt. Die dort ganz herumgeführte Draperie ist voll ausgearbeitet und mit der gleichen Präzision wie auf der Vorderseite skulptiert; unterhalb des Mantels ist die Büste bis auf die starke Mittelstütze weitgehend ausgehöhlt und recht sorgfältig scharriert. In ähnlicher Form findet sich das bei den Porträts des Mignard und des Colbert de Villacerf, wengleich die Höhlung der Villacerf-Büste eine noch gründlichere Glättung aufweist. Hingegen zeigt Girardons Skulptur des Boileau, deren Mittelstütze nur flach angelegt ist, auf der Rückseite eine vergleichsweise grobe Bearbeitung.

Auch die harte und unstoffliche Faktur der Büste der Königin läßt auf Desjardins' Autorschaft schließen. Deutlicher noch als bei der Gewandbearbeitung zeigt sich das an der Haarbehandlung: die scharf gestrählten Locken sind metallisch aufgefaßt, der Einsatz der Bohrer ist nur an entlegenen Partien wahrnehmbar. Auffallende Parallelen namentlich zur Büste des Colbert de Villacerf treten auch in der Schilderung der gleichermaßen unbelebten-ausdruckslosen Physiognomie hervor; im Detail beachte man die Gravierung der Brauen, die schematische Einzeichnung der Pupillen und die harte Absetzung der scharf geschnittenen Lider.

Wengleich die Büste der Maria-Theresia nicht in allen Punkten Desjardins' Stil entspricht und nicht die Qualität der vom Künstler selbst konzipierten Werke erreicht, kann doch kein Zweifel daran bestehen, daß die Ausführung der Skulptur Desjardins' Hand erkennen läßt, während Girardon eher für den Entwurf verantwortlich zu sein scheint (die Hypothese wird durch die Erwähnung einer "feue Reyne" unter den in Girardons Besitz befindlichen "bustes en plâtre" bestätigt: Souchal 1973, S.84/85, Nr.218; allerdings kann es sich auch um einen Abguß - und nicht um das Modell selbst - handeln). Eine solche Arbeitsteilung ist nicht verwunderlich, da Girardon den größeren Namen besaß und die bedeutendere Position einnahm. Der vielbeschäftigte Bildhauer übertrug in den letzten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, häufiger die skulpturale Realisierung anderen Kräften (Oudinot 1937, S.205-24. Speziell sind auch die Aussagen von Tessin und Cronström zu beachten. Am 31. März 1696 schrieb Tessin an Cronström in Hinblick auf die Büsten, die aus dem Nachlaß Everhard Jabachs zur Versteigerung gebracht wurden: "... j'avoue que je respecte fort le nom de Mr. Girardon, mais ne sont-ce point des bustes faits dans le temps qu'il ne s'estoit pas encore acquise cette grande réputation; mesme ne faudroit il pas faire quelque reflexions qu'ils soient faits par ses compagnons, puisque Mr. Girardon n'est point accoutumé à manier le marbre, mais d'y fournir seulement le model, ce que je vous prierois, Monsieur, de remarquer ...": Weigert/Hernmarck 1964, S.113 ; am 4. Mai/24.April 1696 berichtete Cronström aus Paris an Tessin: "Heureusement je n'ay point encore acheté de bustes ... Mr. Girardon n'en feroit point de pareil pour quatre cens livres

quand mesme il ne feroit que les faire faire sous luy et les retoucher": Weigert/Hernmarck 1964, S.119 . Freilich war Desjardins kein "compagnon", kein Girardon unterstehender Geselle).

Die von Colbert de Villacerf gewünschte Zusammenarbeit beider Bildhauer brachte ein künstlerisch bescheidenes Resultat hervor. Nicht zuletzt lag das an den äußeren Bedingungen. Maria-Theresia konnte gewiß nicht als reizvolles Modell gelten. Saint-Simon bezeichnete sie als "femme vertueuse ... infatigablement patiente ... et d'ailleurs absolument incapable" (Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.404/o5), sprach von ihrem "génie doux et borné" (siehe die Zusammenstellung der sich auf die Königin beziehenden Passagen Saint-Simons: ebd. S.101, Anm.5). Ihr Tod 1683 rief keine Anteilnahme hervor (Rousset, Teil 2, Bd.2, 1863, S.350/51). Auch mag der Umstand, daß es sich um eine posthume Büste handelt, zu dem ausgesprochen unbelebten, ja maskenhaft starren Charakter des Bildnisses beigetragen haben. Das zeigt sich namentlich im Vergleich mit der qualitativ weit überlegenen Büste der Königin in Aranjuez, die Coysevox 1683 schuf (Bottineau 1960, S.239, Taf.CXXVII A. Der Autor macht darauf aufmerksam, daß die Büste der Königin und die als Pendant konzipierte Büste des Grand Dauphin mit zwei Skulpturen identisch sind, die in einem 1697-1699 aufgestellten Inventar des Schlosses Meudon genannt werden. Schon vorher aber begegnen die beiden Büsten in einem königlichen Sammlungsinventar; siehe Paris, AN, O¹ 1977^A, fol.33^r: "Du 11 fevrier 1693. Le buste de marbre de la feue Reine fait par le Sr. Coisevox. Le buste de Monseigneur fait par le mesme aussi de marbre").

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausgabe 1854, S.399; Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.230; Corrard de Bréban ²1850, S.26; Notes sur les collections dont se compose le Musée de Troyes. Troyes 1850, S.48, Nr.117; Catalogue des Sculptures du Musée de Troyes. Troyes ³1882, S.33, Nr.46; Boislisle 1888, S.119 und 246; Louis Gonse: Les chefs d'oeuvre des musées de France. Sculpture, dessins, objets d'art. Paris 1904, S.347/48, Abb.347; Lami 1906, S.152; Francastel 1928, S.89, Nr.74, Abb.85; Lucien Morel-Payen: Le Musée de Troyes. Paris 1929 (= Collections publiques de France. Memoranda), Abb.50; Catalogue des Sculptures du Musée de Troyes. Troyes ⁶1931, S.56, Nr.187, Taf.VIII; Eric Maglagan: Frick Collection Catalogue. Bd.6, New York 1954, S.37/38; Ausst.Kat. Splendid Century 1960/61, S.64, unter Kat.Nr.111; John Coolidge: Two Portrait Busts Attributed to Guillaume Coustou the Elder. In: Essays in Honor of Walter Friedlaender. New York 1965 (= Marsyas Supplement II), S.7, Anm.22; Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.73/74; Seelig, Desjardins, 1972, S.166; Marguerite Dubuisson: Ville de Troyes. Musée des Beaux-Arts. Sculptures monumentales. Troyes 1972, S.30/31, Nr.106; Souchal 1973, S.85, Abb.192; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.259, Nr.49; Pierre-Jean Grosley: Mémoire sur la vie et les ouvrages de M.Girardon. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.207.

Ausst.: Deux Siècles 1937, S.37, Nr.52, Abb.Taf.IV; Fénélon et son Temps. Paris, AN, 1951, Nr.54; Bossuet et l'Histoire. Paris, AN, 1955, S.18, Nr.111; Mignard et Girardon 1955, S.38, Nr.64; Age of Louis XIV 1958, S.49, Nr.66; Le XVII^e siècle français 1958, Nr.274; Huit Siècles 1964, S.57/58, Nr.72; Grupello 1971, S.366-68, Nr.333, Taf.191 (Seelig).

LV/1 und 2

Bronzereduktionen

Maria-Theresia (1638-1683) und der Grand Dauphin Louis de France (1661-1711)

Wohl frühes 18. Jahrhundert. - Bronzebüsten; der Guß des Grand Dauphin ist weniger stark als der der Königin (zu zwei weiteren Einzelexemplaren des Grand Dauphin siehe MacLagan 1954, S.37 und Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.74 und 76, Anm.6).

Die Bronzebüste der Maria-Theresia entspricht weitgehend der Büste in Troyes, die etwa die doppelte Höhe besitzt. Nur in der Anordnung der Lilien zeigt die Bronze geringfügige Unterschiede. Die Gewandzüge sind verhärtet; die Physiognomie hat nur geringe Porträtähnlichkeit. Der Grand Dauphin stimmt - wie auch Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.74 feststellen - im Aussehen mit einer verlorenen, auf der "Galerie de Girardon" wiedergegebenen Bronzebüste François Girardons überein, die nach Auskunft des Stiches 2 pieds 2 pouces (= 70,4 cm) in der Höhe maß (Francastel 1928, Abb.79). Da die zwei Bronzebüsten wörtlich den Vorlagen folgen, sind sie auch nicht als Pendants aufgefäßt; beide Gestalten blicken nach rechts.

Der geringen Qualität des Büstenpaars wegen halten Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.74 es für unwahrscheinlich, daß die zwei Bronzen aus Girardons Werkstatt hervorgingen; vielmehr vermuten die Autoren eine Entstehung im 18. Jahrhundert. Doch fragt sich, ob zu späterer Zeit noch Interesse an einer paarweisen Darstellung der 1683 verstorbenen Königin und ihres 1711 verstorbenen Sohnes bestand - zumal die zwei als Vorlagen dienenden Büsten nicht an einem Ort gemeinsam aufgestellt waren und das Porträt der Königin sich in dem recht abgelegenen Villacerf befand. Eher ist anzunehmen, daß man die zwei Bronze-Exemplare nach Modellen fertigte, die in der Werkstatt François Girardons bewahrt wurden. Vgl.Nachtrag S. 600.

LV/1

H.36,2 bzw. 41,3 cm. - New York, Frick Collection, Nr.15.2.65 und 15.2.64 (1915 erworben durch Henry Frick)

Lit.: Eric MacLagan: Frick Collection Catalogue. Bd.6, New York 1954, S.37/38; Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.73/74 und 76, Abb.S.75 und 77.

LV/2

H. 37 bzw. 38,5 cm. - Baltimore, Walters Art Gallery. - Provenienz: durch Henry Walters 1912 erworben von Seligmann & Co, Paris.

Lit.: Weihrauch 1967, S.403, Abb.490a-b.; Kat. Pope-Hennessy/Radcliffe 1970, S.74.

LVI

Artemisia

Armand Lefèvre und Martin Desjardins, nach Entwurf Pierre Mignards, etwa 1687 bis neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Freifigur. Marmor. Bruch am Gelenk der linken Hand; Bruch am rechten Ellenbogen, Flickstelle am rechten Unterarm. Riß an der rechten Körperseite. H. ca. 2,20 m. - Versailles, Schloßpark, Tapis vert.

Für die Statue der Königin Artemisia von Karien, die ein aus der Asche ihres verstorbenen Bruders und Gemahls Mausolos bereitetes Gebräu trinkt, erhielt der aus Antwerpen gebürtige Bildhauer Armand Lefèvre am 2. Februar 1687 wie am 7. März 1688 eine Zahlung von je 500 l. (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.1179 und Bd.3, 1891, Sp.98); der 1688 angewiesene Betrag war auch für das Gipsmodell bestimmt, das Lefèvre gefertigt hatte. Eine Aufstellung vom 28. August 1689 nennt u.a. die in Arbeit befindliche Artemisia: "Artémise, d'après un dessein de M. Mignard exécuté en grand, même grandeur que les autres par le S^r Lefebvre; il faut un an pour l'achever" (Oudinot 1937, S.241).

Im September 1692 übernahm Desjardins die Güter seines Landsmanns Armand Lefèvre, wie sich einer Bestätigungsurkunde des "Secrétariat de la Maison du Roi" vom September 1692 entnehmen läßt (Paris, AN, O¹ 36, fol.272V): "Id. (d.h. Brevet de reconnaissance) des biens d'Armand Le Febvre sculpteur natif d'Anvers, pour Desjardins sculpteur du Roy". Vermutlich war Armand Lefèvre kurz zuvor verstorben (in einer Aufstellung vom 15. August 1692 [Oudinot 1937, S.246] ist sein Name freilich nicht, im Gegensatz zu anderen Bildhauern, mit dem Zusatz "mort" versehen). Möglicherweise aber lebte er noch und befand sich nur in finanziellen Schwierigkeiten, so daß er seine Habe verkaufen mußte (über einen Bildhauer namens Lefèvre, der für den schwedischen Agenten Daniel Cronström verschiedene Kopien arbeitete, wird 1693 berichtet: "Un sculpteur d'icy ayant fait depuis dix ou douze ans une douzaine de statues, voudroit s'en desfaire parce qu'il se trouve quelques mauvaises affaires sur le collet et qu'il est pressé d'argent ...": Weigert/Hernmarck 1964, S.38 ; er könnte auch mit Dominique Lefèvre aus Gent identisch sein, dessen Name aber nicht vor 1698 in den königlichen Baurechnungen erscheint: siehe Lami 1906, S.290). 1694 wurde die Statue der Artemisia in Desjardins Nachlaßinventar ge-

nannt: "Item une figure de marbre de grandeur plus que naturelle représentant Artémise et faite pour le Roy pourquoy est deub de reste quatre mil livres" (Seelig, Desjardins, 1972, S.174). Der Schätzwert der Skulptur betrug demnach - zusammen mit den an Lefèvre gezahlten 1000 l. - 5000 l. Dementsprechend veranschlagten die königlichen Baurechnungen 1695 die Figuren der Diana und der Artemisia zusammen auf 10500 l.; die Erben Martin Desjardins' erhielten in demselben Jahr als Abschlußzahlung 7100 l. "pour deux figures de marbre blanc représentans Diane et Artémise, commencées par le sieur Lefebvre, et finies et posées par led. Desjardins dans le jardin de Versailles" (Guiffrey, Comptes, Bd.3, 1891, Sp.1133; siehe auch ebd. Sp. 1086). So wurde die Statue der Artemisia wohl 1695 in Versailles aufgestellt (siehe auch das Inventar des Jahres 1707: "faite par Desjardins en 1695"; Paris, AN, O¹ 1976^A, S.291).

Die Literatur des 18. Jahrhunderts schreibt über die Statue der Artemisia, daß sie von Lefèvre begonnen und von Desjardins vollendet sei. Doch finden sich keine stilistischen Züge, die eine namhafte Beteiligung Desjardins' wahrscheinlich machen. In der Anlage entspricht die Figur spiegelbildlich der gleichermaßen von Pierre Mignard entworfenen "Fidélité" (Katherine K. Gordon: Madame de Pompadour, Pigalle, and the Iconography of Friendship. In: Art Bulletin 50, 1968, S.253, Abb.7); die spröde Draperie gemahnt ebenfalls an die Statue der Treue, ohne Merkmale der späten Werke Desjardins' aufzuweisen. Darum ist zu vermuten, daß die Skulptur im Jahr 1692 - als Desjardins sie übernahm - weitgehend vollendet war; Desjardins könnte seinem Landsmann Lefèvre oder dessen Erben die geleistete Arbeit bezahlt und darauf die verbleibenden 4000 l. von der Krone gefordert haben. Die Figur selbst wurde in seinem Atelier wahrscheinlich nur abschließend übergeben.

Zum Programm der Statuen des Tapis vert siehe Souchal 1967, S.115/16.

Inventare: Paris, AN, O¹ 1976^A, S.291/92 (Inventar von 1707); O¹ 1969^A, S.78 (Inventar von Masson 1722); O¹ 1977^B, fol.59^R/59^V; O¹ 1976^B, S.96; O¹ 1969^B, S.93 (der Text der drei Inventare entspricht dem Eintrag von Masson 1722).

Lit.: Piganiol de la Force, Nouvelle description, ²1707, S.218; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, 21762, S.102; 41779, S.111; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.105; Baert, Ausg.1848, S.85; Kat. Soulié, Teil 3, ²1881, S.511; Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.1179; Bd.3, 1891, Sp.98, 1086 und 1133; Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.152 und 289; Nolhac 1906, S.128, Abb.S.134; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Rousseau 1911, S.133; Francastel 1930, S.238; Oudinot 1937, S.241; Souchal 1967, S.115/16 und 128; Seelig, Desjardins, 1972, S.174; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.259, Nr.48.

LVIII

Büste des Edouard Colbert de Villacerf (1628-1699)

1693. - Weißer Marmor. Rückseite - bis auf die halbrunde Mittelstütze - ausgehöhlt und stark geglättet. Verschiedene Locken, linker Kragen des Wamses und Mantel am Saum auf der Brust wie an der linken Schulter bestoßen. Höhe ohne Sockel 83 cm; rotmarmorner Sockel: 23 x 28,6 x 25,5 cm. Inschrift auf der rückwärtigen Stütze: EDOUARD COLBERT / MARQUIS DE VILLACERF / SURINTENDANT DES / BATIMENS DU ROY, / AGE DE LXIIII . ANS / FAIT PAR DES JARDINS / SCULPTEUR DU ROY / ET RECTEUR DE SON ACCADEMIE. - Paris, Musée du Louvre, Nr.1249 (MR 2172). - Provenienz: Paris, Académie royale de peinture et de sculpture; Paris, Musée des Monuments français.

Durch die Inschrift ist die Büste in das Jahr 1693 datiert. Im November 1692 hatte Desjardins der Akademie bereits ein Gipsmodell geschenkt (Kat.Nr.LVII/1). 1696 brachte Edouard Colbert de Villacerf, der als "Surintendant des Bâtimens du Roy" zugleich das Amt des Protektors der "Académie royale de peinture et de sculpture" innehatte, der Akademie auch Desjardins' Marmorbüste als Geschenk dar (siehe die Sitzung vom 29. Dezember 1696, in der die Akademie ihren Dank formuliert: Montaignon, Procès-verbaux, Bd. 3, 1880, S.201/02). Inventare und Beschreibungen des 18. Jahrhunderts erwähnen verschiedentlich die Skulptur (Guérin 1715, S.51; Inventar von 1775: siehe Fontaine 1910, S.213; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.131: fälschlich als Werk François Girardons; Inventar des Jahres II = 1793, Nr.670: siehe Fontaine 1910, S.213; Aulanier 1955, S.37). Am 9. Germinal des Jahres IV gelangte die Büste aus der "Salles des Antiques" des Louvre in das Musée des Monuments français (Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.97), um dort die Nummer 291 zu erhalten (Kat.Lenoir 41798 = an VI, S.209). Am 6. Juli 1818, nach der Auflösung des Musée des Monuments français, willigte das Innenministerium darin ein, daß das Porträt dem Louvre übertragen werden sollte (Courajod 1894, S.41). Bei der Eröffnung der "Salles de la sculpture moderne" des Louvre 1824 wurde auch das Marmorbildnis des Villacerf ausgestellt (Courajod 1894, S.66).

Zur Person des Dargestellten siehe Rousset, Teil 2, Bd.1, 1863, S.373/74; Saint-Simon, Ausg.Boislisle, Bd.3, 1881, S.27/28, Anm.3; Weigert/Hernmarck 1964, S.170, 200 und 215. Vgl. das etwa zwischen 1686 und 1690 von Pierre Mignard gemalte Porträt des Edouard Colbert de Villacerf in Versailles M.V.3531 (Ausst.Kat. Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XIV. Lille 1968, S.30, Nr.8).

Desjardins schuf mit der Büste des Colbert de Villacerf ein bedeutsames Beispiel des skulpturalen Bildnisses eines hochgestellten Würdenträgers. Ähnlich wie bei der Büste des Pierre Mignard wird der Kontrast von Kopfbewegung und Draperieanordnung im Sinne gesteigerter Dynamik eingesetzt. Freilich ist der Physiognomie selbst ein spezifischer Ausdruck fern - wohl nicht ohne Absicht wird eine gewisse Indifferenz erstrebt. Hingegen ist die aufwendige, reich ornamentierte Gewandung heftig bewegt. Im Gegensatz zu dem fast zwei Jahrzehnte früher

entstandenen Mignard-Porträt wird hier das Liniengefüge gelockert, die Oberfläche gleichsam aufgebrochen, so daß die einzelnen Gewandpartien eine gewisse Selbständigkeit erlangen. So äußert sich auch im Spätstil Martin Desjardins' die niederländische Provenienz des Künstlers. Desjardins' Bildnisauffassung scheint vor allem in den Arbeiten des Jean-Louis Lemoyne eine direkte Nachfolge zu finden (siehe auch Seelig 1976, S.162/63 und 184, Anm.63).

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.399; ders. Henri Testelin. Discours sur le Portrait du Roi. In: Dussieux 1854, Bd.1, S.237/38; Guérin 1715, S.51; Dézallier d'Argenville 1781, Ausg.1893, S.131; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.104; Kat. Lenoir 41798 = An VI, S.209, Nr.291; Kat. Lenoir 51800 = an VIII, S.308, Nr.291; Lenoir, Musée, Bd.5, 1806, S.50; Kat. Lenoir, Musée Royal, 1815, S.115, Nr.291; Kat. Clarac 1824, S.30, Nr.32; Immerzeel 1842/43, S.68; Baert Ausg. 1848, S.170; Clarac, Musée de sculpture, Bd.6, 1853, S.206 und 218, Nr.3558; Kat.Barbet de Jouy 21873, Nr.220; Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.97 und 188; Bd.2, 1886, S.24; Montaiglon, Procès-verbaux, Bd.3, 1880, S.201-03; Courajod 1884, S.153 und 163/64; Boislisle 1888, S.119, Anm.1; Courajod 1894, S.41, 45, 66 und 230; Marchal 1895, S.465; Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.188 und 300; Kat. Courajod/Michel 1897, S.68, Nr.659; Georges Riat: Paris. Leipzig-Berlin 1900 (= Berühmte Kunststätten 6), Abb.73; Lami 1906, S.152; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Fontaine 1910, S.39 und 213; Kat. Vitry 1922, S.50, Nr.1249; Rostrop 1932, S.21, Taf.III; Singer Bd.5, 1938, S.52, Nr.37057/60; Réau 1946, S.292; Mauricheau-Beaupré 1947, Teil 2, Abb.108 (irrtümlich als Coysevox); Christiane Aulanier: La Petite Galerie. Appartement d'Anne d'Autriche. Salles romaines. Paris 1955 (= Histoire du Palais et du Musée du Louvre Bd.5), S.37; Kat. Beaulieu/Charageat/Hubert 1957, S.162-64, Abb.S.163; Blumer 1965, Sp.1410; Seelig, Desjardins, 1972, S.166 und 176, Anm.1; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.259/60, Nr.50; Beyer/Bresc 1977, Abb.26.

LVII/1

Büste des Edouard Colbert de Villacerf

Um 1692. - Gips. - Ehemals Paris, Louvre, Salle des Antiquess (verschollen).

Guillet de Saint-Georges 1695 (Ausg.1854, Bd.1, S.399) berichtet, Desjardins habe der Akademie ein Gipsmodell seiner Villacerf-Büste geschenkt ("... et en a donné un modèle en plâtre à l'Académie"). Ein unveröffentlichtes Inventar der Akademie, das der Ecole Nationale des Beaux-Arts gehört (Kat.Bengy-Puyvallé 1908, Nr.36), enthält in einem Protokoll vom 28.März 1693 auf S.9 unter Nr.22 folgende Eintragung: "Plus un buste de plâtre représentant le portrait de Monsieur de Villacerf fait et donné à l'académie par M. des Jardins Recteur, au mois de novembre 1692"; später fügte man am Rand hinzu: "mis

dans la salle des Antiques suivant le recolement du 12 avril 1712". Am 4. April 1693 dankte die Akademie Desjardins für das Geschenk (Montaignon, Procès-verbaux, Bd.3, 1880, S.110). Noch 1754 wird die Gipsbüste in einem Inventar ("Etat des figures et autres ouvrages de sculpture qui sont dans la salle des Antiques au Louvre vérifié le 21. aoust 1754": Paris, AN, O¹ 1965, pièce non numérotée) erwähnt: "Un autre (d.h. buste) en plâtre représentant Mr le Marquis de Villacerf". Später läßt sich das Modell nicht mehr nachweisen.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.399; Seelig, Desjardins, 1972, S.176, Anm.1; Souchal 1977, S.259, Nr.50.

LVII/2

Büste des Edouard Colbert de Villacerf

Bronze. - Verschollen.

Desjardins' Nachlaßinventar vom August 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.176) nennt "un buste de bronze de Monsieur de Villacerf prisé cinq cens livres". Das Bronze-Exemplar findet sich nicht im P a r i s e r Nachlaßinventar des Edouard Colbert de Villacerf (Paris, AN, Min.cent., LXXV, Caillet, 441: 9.-20. November 1699).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.176, Anm.1; Souchal 1977, S.260, Nr.49c.

LVII/3

Leicht verkleinerte Kopie der Büste des Edouard Colbert de Villacerf

Spätes 17. oder 18. Jahrhundert. - Marmor. H. 76 cm. - Châalis, Musée Jacquemart-André.

Lit.: Louis Gillet: Institut de France. Abbaye de Châalis et Musée Jacquemart-André. Paris 1933, S.94, Nr.301; Seelig, Desjardins, 1972, S.176, Anm.1.

LVII/4

Kopie der Büste des Edouard Colbert de Villacerf

19.Jahrhundert. - Marmor. - London, Kunsthandel.

Auf der Mittelstütze der Rückseite ist die Inschrift des Originals wiedergegeben, aber in leicht veränderter Orthographie und in modernen Buchstaben.

LVII/5

Kopie der Büste des Edouard Colbert de Villacerf

Datierung ungewiß. - Marmor. H. (einschließlich Sockel):
104 cm. Inschrift auf Rückseite: M. DES JARDINS 1670. - New
York, Versteigerung Christie's, 19. November 1977, S.88/89,
Nr.210.

Ohne Kenntnis des Originals ist eine Datierung der als "fran-
zösische Arbeit des 17. Jahrhunderts" versteigerten Büste nicht
möglich. Auf eine Entstehung im 19. Jahrhundert deutet die In-
schrift mit dem Datum 1670, die freilich auch später hinzuge-
fügt sein könnte.

Lit.: John Herbert: Christie's Review of the Season 1978.
London 1978, S.304.

LVII/6

Kopie der Büste des Edouard Colbert de Villacerf

19. Jahrhundert. - Marmor. - Paris, Kunsthandel.

LVIII

Skulpturen am Grabmal des Marquis de Louvois

1693 ff.

Allegorie der Wachsamkeit

Bronze. Es fehlt ein Stück des von der linken Hand gehaltenen
Stabs. Rechtes Bein des Kranichs ausgebrochen. Auf der Rück-
seite offen; dort sind die Ränder der Bronze stark beschädigt.
H. 180 cm. Inschrift auf der Kugel :MART.^S DESJARDIN FECIT .

Anne de Souvré de Courtenvaux, Marquise de Louvois

Marmor. H. ca. 130 cm, Br. ca. 120 cm.

Tonnerre (Yonne), Hospiz.

Michel-François Le Tellier Marquis de Louvois - nach Colberts
Tod der mächtigste Minister Ludwigs XIV., der u.a. das Kriegs-
departement und die oberste Baubehörde leitete - starb im Alter
von 52 Jahren am 16. Juli 1691 in Versailles. Der Leichnam
wurde am 19. Juli in das Hôtel des Invalides überführt und
dort in der Soldatenkirche aufgebahrt (Saint-Simon, Ausg.
Boislisle, Bd.28, 1916, S.508/09: "Procès-verbal d'inhumation
aux Invalides"; ebd. S.501-17 wichtige Dokumente über "mort,

sépulture et succession de Louvois"). Am 20. Juli erfolgte die provisorische Beisetzung in den Substruktionsgewölben der Kirche; das Protokoll berichtet, der Leichnam sei dorthin verbracht "pour y rester jusqu'à ce que le dôme soit entièrement achevé; alors il y sera transporté pour y être inhumé" (ebd. S.509). Schon am 17. Juli 1691 hatten die Witwe Anne de Souvré de Courtenvaux und die Kinder Louvois' den König um die Erlaubnis gebeten, einem häufig geäußerten Wunsch des Verstorbenen entsprechend dessen Grabmal im Dôme des Invalides - dem bevorzugten Bauprojekt des Ministers - errichten zu dürfen. Ludwig XIV. gestattete daraufhin den Nachkommen "de faire inhumer le corps dudit sieur marquis de Louvois dans l'église dudit hôtel royal des Invalides, dans le lieu qui sera le plus convenable à cet effet, et d'y poser et faire construire un tombeau tel qu'ils voudront dans le lieu qui leur sera marqué" (ebd. S.508). Aus dem königlichen Gnadenbrief geht nicht hervor, welche der beiden Kirchen des Hôtel des Invalides als Aufstellungsort vorgesehen war. Doch kommt - auch nach Aussage des Aufbahrungsprotokolls - nur die Kuppelkirche in Frage, die allein einen dem Monument angemessenen Rahmen zu bieten vermochte; zumindest zwei der drei Grabmalsprojekte (Kat.Nr.LVIII/1-3) setzen eine allseits freie Aufstellung voraus. - Das ambitionierte Vorhaben gelangte indessen nicht zur Ausführung. Père Léonard überliefert die angebliche Äußerung Ludwigs XIV., man solle das Grabmal an einem anderen Ort errichten, nicht aber im Hôtel des Invalides, "cette maison étant royale" (ebd. S.509/10); tatsächlich hatten bisher einzig die Kellergewölbe der Soldatenkirche als Beisetzungsstätten, ohne jedes Grabmonument, gedient (Reuterswärd 1965, S.97 ff.; siehe auch Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.509/10).

Spätestens im Frühjahr 1693 muß Anne de Souvré die Entscheidung getroffen haben, das Grabmal nicht im Dôme des Invalides, sondern in der Kirche der Kapuzinerinnen oder "Filles de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ" in der rue St-Honoré zu errichten; in Zusammenhang mit der Planung der Place Vendôme hatte Louvois den Neubau des Klosters stark gefördert (zu dem Konvent, der im April 1686 begonnen und dessen Kirche am 29. August 1689 geweiht wurde, siehe u.a. Laprade 1960, S.244-46 sowie Edouard-Jacques Ciprut: L'auteur de l'église des Capucines de la place Vendôme et ses deux projets de façade. In: BSHAF 1956, S.259-69; François Souchal: Le portail de l'église des Capucines à Paris. In: GBA 6.F.73, 1969/I, S.193-206; Biver 1975, S.31-37). Denn am 15. April 1693 tauschte Louvois' Witwe ihre in der "Eglise des Capucines" befindliche Kapelle gegen die zweite Kapelle von Süden auf der Ostseite der gleichen Kirche, die der Herzog Anne-Jules de Noailles besaß (Saint-Simon, Ausg. Boislisle Bd.28, 1916, S.510/11; siehe die Grundrißzeichnung Nr.2662 des Fonds Robert de Cotte: Paris, BN, Est., Va 236, fol.125). Am 17. Juni 1693 folgte der Grabmalsvertrag, den Anne de Souvré mit Girardon und Desjardins schloß (Paris, AN, Min.cent., LXXV, Caillet, 393; abgedruckt bei Saint-Simon, Ausg. Boislisle, Bd.28, 1916, S.511-13). Aus dem Text des Kontraktes wie aus dem Bericht über die 1754-1757/58 durch Louis-Claude (?) Vassé vorgenommene Restaurierung

(Paris, AN, O¹ 1576, pièce 146) ergibt sich - zusammen mit den graphischen Darstellungen (Kat.Nr.LVIII/4-8) - folgendes Bild der Anlage:

An den Schmalseiten der im Grundriß leicht längsrechteckigen Kapelle liegen sich Altar und Grabmal gegenüber. Das Grabmonument, auf der zum Kircheneingang hin gelegenen Seite errichtet, ruht auf einer ca. einen Fuß hohen Stufe aus weißem geäderten Marmor, die das seitlich von schmalen Rücklagen begleitete Postament des Grabmals trägt. Im Winkel zwischen Postament und Rücklage befinden sich die Bronzefiguren der Prudentia und der Vigilantia. Die den Spiegel haltende Personifikation der Klugheit ist durch Helm, Lanze und Schild zugleich als Minerva ausgewiesen; zu den Füßen der Figur ruht ein Hund (zur Ikonographie siehe Kat.Nr.LVIII/2 und 3). Die von einem Kranich begleitete Gestalt der Wachsamkeit, die den Fuß auf eine Kugel aufsetzt, ist mit Lampe, Buch und Stab versehen. Das in weißem geädertem Marmor gearbeitete Postament, das die schwarzarmorne Tafel mit der Grabinschrift aufnimmt, besitzt eine Gesamthöhe von 6 pieds (= 1,90 m); die größte Breite beträgt 7 pieds 9 pouces (= 2,50 m). Über das stark vorspringende Abschlußgesims ist ein Tuch gebreitet, auf dem das Kissen mit der Krone des Marquis liegt; Tuch, Kissen und Krone sind in vergoldeter Bronze gefertigt. Aus dem gleichen Material bestehen zwei "lamps antiques", die außen auf den Rücklagen des Postamentgesimses stehen.

Der ca. 7 1/2 pieds (= 2,40 m) lange Kenotaph ist in "marbre vert d'Egypte" gearbeitet (im Vertrag von 1693 ist noch die Wahl zwischen "marbre noir" und "vert d'Egypte" offengelassen; Brice ³1698, Bd.1, S.149 spricht von "marbre noir", Brice ⁵1706, Bd.1, S.204 indessen von "marbre vert d'Egypte antique". Dieser Version schließen sich Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.3, S.46 und Thiery 1787, Bd.1, S.131 an. Nach Aussage der Baurechnungen und der Dokumente über die Marmorlager erhielt Girardon für das Louvois-Grabmal niemals schwarzen Marmor, dagegen verschiedentlich "marbre vert d'Egypte", der eine dunkle Tönung besitzt). Der bauchige Kenotaph wird von zwei Stützen getragen, die mit Löwentatzen versehen sind; nach oben hin setzen sie sich in Form kannelierter Bänder fort und enden an der Kehle unterhalb des Sarkophaggesimses in Gestalt von Löwenköpfen (dem Bericht Vassés zufolge waren die sechs pieds hohen Löwenkonsolen in einem Stück in vergoldeter Bronze gearbeitet). Auf dem Sarkophag lagern die in weißem Marmor skulptierten Figuren des François-Michel de Louvois, der das Habit des Kanzlers des Ordre de Saint-Esprit trägt, und der Anne de Souvré, die als trauernde Witwe ein Buch hält. Das Bogenfeld über dem Grabmal wird von mehreren Bronzeskulpturen in Reliefform eingenommen: zwei Putten, von vier pieds Höhe, die jeweils auf einem Löwen aufruhren, stützen das große Louvois-Wappen, dessen Höhe 4 1/2 pieds (= 1,45 m) beträgt (Größenangaben nach Vassé); im Arkadenscheitel sitzt ein von Fledermausflügeln begleiteter Totenkopf.

Die Rahmenarchitektur des Altars ist mit der des Grabmals identisch. Über dem Stipes erhebt sich, nach Aussage der Zeichnung der Slg. Clairambault (Kat.Nr.LVIII/4b) das Retabel mit dem Bronzerelief der Grablegung Christi (im Vertrag von 1693

war, anstelle des erst später in Auftrag gegebenen Grablegungsreliefs, noch ein einfaches Marmorretabel über zwei Stufen vorgesehen, das nur mit einem Kreuz oder mit einer Sonne geschmückt werden sollte). Das große Altarblatt Antoine Coyppels stellt die Auferstehung Christi dar; 1693 war allein davon die Rede, daß die Auftraggeberin das Gemälde zu liefern habe. Insgesamt heben die Guiden des 18. Jahrhunderts die reiche Ausstattung der Kapelle hervor, deren Wände mit den verschiedensten Marmorsorten verkleidet waren (siehe z.B. Brice ⁹1752, Bd.1, S.353/54).

Der Gesamtpreis wird im Vertrag vom 17. Juni 1693 auf 56000 l. festgesetzt. 10000 l. erhalten die beiden Bildhauer im voraus; darauf haben sechs Zahlungen von je 6500 l. zu folgen. Die Abschlußzahlung von 7000 l. soll erst nach Vervollendung der Kapelle getätigt werden (der Kontrakt sieht eine Zweijahresfrist vor, die Ende Juni 1695 abläuft). In der gesamten Summe sind die erforderlichen Materialien - wie Marmor, Bronze usw. - mit einbegriffen, die Girardon und Desjardins zu liefern haben. Dagegen übernimmt Anne de Souvré die Verpflichtung, das Altargemälde zu stellen sowie den Marmorboden und das Abschlußgitter der Kapelle anfertigen zu lassen.

Nach Vorschrift des Vertrages wird vor Beginn der Arbeiten in der Kapelle ein originalgroßes Gipsmodell aufgeführt, das im Detail noch festzulegen ist; hieran haben sich die Bildhauer zu halten. Der damaligen Konvention entsprechend wird der jeweilige Anteil der Bildhauer nicht im Vertrag fixiert; beide treten gemeinsam und gleichberechtigt auf. Dagegen machen die Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts genaue Angaben über die Aufteilung der Arbeiten: Girardon übernahm die Bronze der Prudentia und die Grabstatue des Marquis de Louvois, Desjardins die Bronze der Vigilantia und die Figur der Anne de Souvré. Zudem wurden nach Aussage der Guiden (Hébert 1766; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757; Thiery 1787) Kapelle und Grabmal von Girardon entworfen. Nur Brice ⁹1752 schreibt: "Jules Hardouin-Mansart fournit les desseins de l'architecture"; diese Nachricht findet sich bei keinem anderen Autor (freilich stammen die frühen Entwürfe des Grabmals [Kat. Nr.LVIII/1-3] aus dem Fonds Robert de Cottes und gehen daher wohl auf das Büro Hardouin-Mansarts zurück). Vermutlich hatte Girardon - als der angesehenere von beiden Künstlern - von Anfang an die Leitung der Arbeiten inne; ihm fiel ohnehin nach Desjardins' Tod die gesamte Verantwortung zu. Zwei weitere Nachrichten bestätigen die Hypothese, daß Girardon die entscheidende Kraft gewesen sei: Brice ⁵1706, Bd.1, S.108 erwähnt in seiner Beschreibung der Werkstatt François Girardons das Modell des Louvois-Grabmals; Girardons Nachlaßinventar aus dem Jahr 1715 verzeichnet "un model de bois de la sépulture de Mr de Louvoy" (Souchal 1973, S.94).

Nach der Errichtung des Gipsmodells begannen die eigentlichen Marmorarbeiten wohl im September/Oktober 1693. Etwa zu diesem Zeitpunkt erhielten Girardon und Desjardins drei gewaltige Weißmarmorblöcke sowie einen Block "marbre verd d'Egypte" (Guiffrey, Comptes, Bd.3, 1891, Sp.816); vermutlich war der weiße Marmor u.a. schon für die zwei Grabmalfiguren bestimmt. Ausnahmsweise konnte das Marmoraterial aus den Beständen der

Krone - freilich gegen Bezahlung - bezogen werden. Am 30. April 1694, kurz vor Desjardins' Tod, erfolgte die erste der Honorarzuweisungen in Höhe von 6000 l.; wegen seiner "extrême indisposition" war Desjardins nicht imstande, eigenhändig die Quittung zu unterzeichnen. Als der Künstler am 2. Mai des Jahres starb, stand die Figur der Vigilantia unmittelbar vor dem Bronzeguß (Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd. 1, S. 400); er wurde auf Veranlassung des Sohnes Jacques durchgeführt, wie Guillet de Saint-Georges schon 1695 berichtet konnte. Das Gipsmodell der Anne de Souvré war bei Desjardins' Tod gerade vollendet; Corneille van Clève führte die Marmorfassung aus (Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg. 1854, Bd. 1, S. 400 und die Pariser Guiden).

Von August 1694 bis Dezember 1697 fanden fünf Zahlungen statt, die von François Girardon und Jacques Desjardins bzw. Marie Cadaine entgegengenommen wurden (4. August 1694: 7000 l.; 3. März 1695: 6500 l.; 17. Oktober 1695: 6000 l.; 16. August 1697: 6500 l.; 2. Dezember 1697: 10000 l.). In den Jahren 1694/95 erhielt Girardon mehrfach Marmor für die Ausstattung der Kapelle (Guiffrey, Comptes, Bd. 3, 1891, Sp. 957, 959/60, 1096 und 1098). Die am 27. Januar 1695 von Edouard Colbert de Villacerf verfügte Marmorlieferung (Paris, AN, 01 2066, dossier 6 und Guiffrey, Comptes, Bd. 3, 1891, Sp. 960) war für die beiden Konsolen zu beiden Seiten des Altars bestimmt, die zum Aufsetzen der Messkännchen dienen sollten; demnach arbeitete man 1695 an dem Altar. Ende 1696 und 1697 wurde Marmormaterial für die Verkleidung des zum Schiff sich öffnenden Bogens zur Verfügung gestellt (Guiffrey, Comptes, Bd. 4, 1896, Sp. 22 und AN, 01 2066, dossier 8). Somit war die Kapelle wohl Ende 1697 weitgehend vollendet. Freilich fehlte 1698 noch Coypels Altarblatt (Brice 1698). Auch erscheint es fraglich, ob Girardon damals die Grabmalsfiguren bereits fertiggestellt hatte. In der 1695 verfaßten Desjardins-Vita spricht Guillet de Saint-Georges, Ausg. 1854, Bd. 1, S. 400 von Girardons Skulpturen im Futurum ("L'une sera de marbre et représentera M. le marquis de Louvois; l'autre sera de bronze et représentera la Prudence...").

Am 22. Januar 1699 wurde Louvois' Leichnam um Mitternacht, unter Vermeidung allen Aufsehens, vom Dôme des Invalides in die Kirche der Kapuzinerinnen überführt. In der Anfang 1699 publizierten dritten Auflage der Paris-Beschreibung berichtet Brice bereits von dem Ereignis; zudem gibt er eine genaue Schilderung der Kapelle, in der keine der Statuen fehlt. Auch das in dem Vertrag von 1693 nicht vorgesehene Bronzerelief der Grablegung - eine Arbeit Girardons - wird erwähnt; Brice hebt die Vergoldung hervor, die allein schon einen Wert von 500 écus habe. Der Autor nennt aber noch nicht das Altarblatt Antoine Coypels; auch fehlt die Wiedergabe des Epitaphs, die sich erst in der Ausgabe von 1706 findet. - Am 24. Oktober 1702 wurden die zusätzlich von Girardon vollbrachten Leistungen von Delespine und Le Maître geschätzt. Die abschließende Zahlung erfolgte am 17. Oktober 1703. François Girardon und Marie Cadaine erhielten gemeinsam 4000 l.; damit war die 1693 vereinbarte Summe von 56000 l. voll bezahlt. Darüberhinaus empfingen Girardon und Desjardins' Witwe 2087 l. 10 s., die den im Vertrag nicht genannten Zusatzleistungen galten. Zudem nahm Girardon u.a. weitere

2000 l. für die vollständige Bezahlung des Grablegungsreliefs der Kapelle entgegen.

Zwischen 1754 und 1757/58 erfolgte die erwähnte Restaurierung der Kapelle durch Louis-Claude (?) Vassé (dem Bericht von Thiéry 1787, Bd.2, S.132 zufolge wurde das gesamte Grabmal, der Erneuerung der Fundamente wegen, abgebaut). Nach der Schließung des Kapuzinerinnenklosters gelangte das Louvois-Grabmal 1791/92 in Lenoirs Depot der Petits-Augustins. Die Liste der Eingänge erwähnt unter Nr.80 die Bronzestatuen der Prudentia und der Vigilantia mitsamt einer Platte "marbre vert de Campan"; unter Nr.108 finden sich die marmornen Grabmalfiguren auf einem "Cénotaphe de marbre noir" (Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.9 und 12; Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.25, 32 und 34). Im ersten Katalog von 1793 (Courajod, Lenoir, Bd.2, 1886, S.250/51 und 258/59) werden alle Bestandteile der Louvois-Kapelle aufgeführt, soweit man sie in das Musée des Monuments français verbracht hatte: die Grabmalsskulpturen der beiden Verstorbenen (Nr.177), "le tout posé sur un cénotaphe de marbre noir, venant des Blancs-Manteaux, des tombeaux de Le Camus"; Prudentia und Vigilantia (Nr.111 und 113), beide Girardon zugeschrieben; das Grablegungsrelief (Nr.170); das Relief der wappenhaltenden Putti auf dem Löwen (Nr.107); die grüne Marmortafel von 8 pieds 3 pouces (= 2,65 m) Länge zu 4 pieds 1 pouce (= 1,30 m) Breite (Nr.117). - In dem nach Autoren geordneten Katalogentwurf vom 19. Thermidor des Jahres II = 16. August 1794 begegnen unter dem Namen Girardon die gleichen Elemente des Grabmals und der Kapelle (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.190); nur fehlt die Platte aus grünem Marmor. Die 2. Auflage des Katalogs, 1796 = an IV erschienen, nennt die gleichen Skulpturen, gibt ihnen aber andere Namen (in der obigen Reihenfolge Nr.369, 64/65, 144 und 180). Später faßte Lenoir die einzelnen Bestandteile des Grabmonuments unter der Nummer 205 zusammen (Kat. Lenoir ⁴1798 = an VI, S.193; Kat. Lenoir ⁹1810, S.216; Kat. Lenoir, Musée Royal, 1815, S.102); die architektonischen Partien des Aufbaus stammten aus den Beständen des Museums (Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.183: eigenhändige Anmerkungen von 1816/17; wie erwähnt wurde schon 1793 die Marmorgruppe der Verstorbenen auf dem Sarkophag des Le Camu-Grabmals aufgestellt). Demnach fielen das Postament und der Sarkophag, die ursprünglich zum Louvois-Grabmal gehörten, der Zerstörung zum Opfer oder gelangten zumindest nicht in das Musée des Monuments français. Lenoirs Rekonstruktion (Musée, Bd.5, 1806, Taf.188 bei S.100) zeigt die beiden Marmorstatuen Louvois' und der Anne de Souvré sowie die zwei Bronze-Allegorien. Das ehemals am Altar der Louvois-Kapelle angebrachte Grablegungsrelief François Girardons fand am Sockel Platz; dort wurde auch die Inschrifttafel befestigt. Dagegen war das noch 1796 genannte Bronzerelief der wappenhaltenden Putti mit den Löwen inzwischen eingeschmolzen worden (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.60). Lenoir gibt u.a. in den Katalogen von 1796 und 1810 wie im 5. Band des "Musée des Monuments français" aus dem Jahr 1806 eine eigenwillige Deutung der Marmorgruppe: die Figur der Anne de Souvré sieht er als Personifikation der "Histoire" an, die unter Tränen den Minister auf die im Buch verzeichneten Schrecken des Pfälzischen Krieges hinweise.

Bei der Auflösung des Musée des Monuments français forderte die "Eglise de l'Assomption" 1818 das Louvois-Grabmal an, da das ehemalige Kapuzinerinnenkloster im Sprengel dieser Kirche gelegen war (Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S. 267); offensichtlich hatte aber das Gesuch keinen Erfolg. So überließ man, auf Grund eines ministeriellen Dekrets vom 2. August 1818, das Grabmonument im Oktober 1818 einem Monsieur Huvé (Albert Lenoir, Archives, Bd.3, 1897, S.299), der vermutlich im Auftrag der Nachkommen Louvois' handelte. Wenig später wurde das Grabmal nach Tonnerre transferiert, einem unter Louvois erworbenen Besitz der Familie; dort fand es im Hospiz unter wenig günstigen Bedingungen Aufstellung (u.a. Salet 1958, S.238/39). Heute besteht das Monument aus den zwei Bronze- und den zwei Marmorfiguren sowie der Inschrifttafel (siehe deren Text bei Guilhermy Bd.1, 1873, S.730-33 und Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.137). Der Sarkophag ist bedeutend zu breit und beeinträchtigt daher die Erscheinung der Marmorgruppe. Ebenfalls nicht zum ursprünglichen Bestand zählt ein am Monument angebrachtes Marmorrelief, welches das Wappen der Louvois in Verbindung mit mehreren Attributen zeigt; die wohl im 17. Jahrhundert entstandene Skulptur bezieht sich eventuell auf François-Michel Louvois: der Trophäenschmuck mag auf die militärischen wie künstlerischen Aufgaben des Ministers anspielen.

Das vom Altar der Louvois-Kapelle stammende Grablegungsrelief, das im Musée des Monuments français die Nummer 170 erhielt, gelangte nicht nach Tonnerre: es war bereits im Jahr 1802 nach Notre-Dame verbracht worden, um dort den Sockel der Pietà von Nicolas Coustou zu schmücken (siehe u.a. Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.280; Bd.3, 1897, S.64 und 313; Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.168, 173 und 190). Gelegentlich wurde vermutet, daß Girardons Grablegungsrelief der Louvois-Kapelle eingeschmolzen worden sei (Corrad de Bréban ²1850, S.29/30; Francastel 1928, S.87; Salet 1958, S.239). Verschiedene Autoren identifizieren dagegen das am Hochaltar von Notre-Dame befindliche Relief mit Girardons Skulptur (Marcel Aubert: La cathédrale Notre-Dame de Paris. Neuausgabe Paris 1945, S.159/60; Boinet Bd.1, 1958, S.173/74 und Bd.2, 1962, S.92). Die zweite These, die sich auf die Archivalien des Musée des Monuments français zu stützen vermag und auch stilistisch zu begründen ist, wird durch die den Altar der Louvois-Kapelle darstellende Zeichnung der Sammlung Clairambault bestätigt (Kat.Nr.LVIII/4b): das dort wiedergegebene Relief stimmt exakt mit der in Notre-Dame befindlichen Skulptur überein. Im übrigen entsprechen die von Vassé angegebenen Maße annähernd denen des in Notre-Dame bewahrten Bildwerks, das 77 x 190 cm mißt. - Im Musée des Monuments français war ein vergoldeter Bronzeabguß des Girardonschen Grablegungsreliefs ausgestellt, das aus dem Oratoire in der rue St-Honoré stammte (Kat.Lenoir ²1796 = an IV, S.29, Nr.143); später verkaufte Lenoir den Abguß (Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.61).

In der Slg. La Live de Jully befand sich "une tête de femme, par François Girardon. On la croit une étude d'après nature de Madame de Louvois. Elle est de cire bronzée, sur un pied de bois noirci" (Pierre Remy: Catalogue raisonné des

tableaux ... qui composent le Cabinet de M. de La Live de Jully. Paris 1769, S.83, Nr.214); Hébert 1766, Bd.1, S.126 beschrieb drei Jahre früher den Kopf der Slg. La Live de Jully folgendermaßen: "Un Modèle de cire bronzée, de François Girardon, représentant une tête de femme que l'on croit être une étude pour le Tombeau de M.de Louvois". Nach Aussage von Corrard de Bréban ²1850, S.29/30 war das Wachsmo-
dell zuvor in der Sammlung der Coypel befindlich. Sollte es sich tatsächlich um einen Entwurf für das Haupt der Marquise de Louvois handeln, so müßte die Studie Desjardins zugeschrieben werden.

Die Figur der Vigilantia zählt zu Desjardins' wichtigsten Arbeiten. Der Spätstil des Bildhauers läßt sich hier - wie auch bei der Büste des Marquis de Villacerf (Kat.Nr.LVII) - deutlich fassen. Die spezifischen Merkmale treten im vergleichenden Blick auf Girardons Prudentia umso markanter in Erscheinung. Die eigentümliche Ungezwungenheit des Ausdrucks - zusätzlich akzentuiert durch die wenig klassische Bildung der Physiognomie - verbindet sich mit der Großzügigkeit der ausgreifenden Komposition, die im Gegensatz zu Girardons Prudentia der konsequenten Straffung entbehrt. Namentlich die stark gebauschte Draperie hat entscheidenden Anteil an der ausgesprochenen ornamentalen Erscheinung des Gefüges, in dessen Zusammenhang z.B. auch die an das hochgestellte Bein der Vigilantia sich anschmiegende Gestalt des Kranichs zu sehen ist. Der stoffliche Charakter des fülligen Gewands äußert sich nicht zuletzt in dessen weicher Muldung, welche die gliedernde Artikulation zurücktreten läßt (siehe auch die Beschreibung von Peter Volk in H.Keller 1971, S.279, Nr.178). In der Manifestation niederländischer Elemente entfernt sich Desjardins von der zeitgenössischen Skulptur Frankreichs.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.399/400; Brice ³1698, Bd.1, S.148-150; ⁵1706, Bd.1, S.108 und 203-206; ⁹1752, Bd.1, S.352-57; Le Rouge 1716, Ausg.1883, S.63; Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.3, S.45-49; Hébert 1766, Bd.1, S.141; Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757, S.182; Thiery 1787, Bd.1, S.131/32; A.-N.Dézallier d'Argenville, Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.107/08, 228/29 und 249; Kat. Lenoir ²1796 = an IV, S.19, Nr.65 (Vigilantia), S.83/84, Nr.369 (Louvois und Gemahlin); Kat.Lenoir ⁴1798 = an VI, S.193, Nr.205; Lenoir, Musée, Bd.5, 1806, S.106/07, Taf.188 bei S.100; Kat.Lenoir ⁹1810, S.216, Nr.205; Kat.Lenoir, Musée royal, ²1816, S.89, Nr.205; Immerzeel 1842/43, S.69; Baert Ausg.1848, S.85; Corrard de Bréban ²1850, S.29/30, Nr.10; Rousset Teil 2, Bd.2, 1863, S.547-50; Guilhermy Bd.1, 1873, S.730-33; Courajod, Lenoir, Bd.1, 1878, S.9 u.12; Bd.2, 1886, S.251 und 259; Bd.3, 1887, S.64/65 (nur Zitate für Vigilantia und marmorne Grabmalsgruppe); Albert Lenoir, Archives, Bd.1, 1883, S.312; Bd.2, 1886, S.25, 32, 34, 190; Bd.3, 1897, S.180, 267, 299 (nur Zitate für Vigilantia und marmorne Grabmalsgruppe); Guiffrey, Comptes (siehe Text); Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, S.134-37; Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.152/53; Rouart 1908, S.220; Th-B Bd.4, 1910, S.215; Ingersoll-Smouse 1912, S.53 und 69; Saint-Simon, Ausg.Boislisle, Bd.28, 1916, S.508-14; Michel, Histoire, Bd.6/2, 1922, S.732;

Francastel 1928, S.86/87, Nr.70, Abb.6, 64 und 74/75; Vitry 1934, S.65; Benoist 1945, S.158; Réau 1946, S.292; Louis Réau: La vandalisme napoléonien à Paris. In: BSHAF 1952, S.69; Francis Salet: L'Hôpital Notre-Dame des Fontenilles à Tonnerre. In: Congrès Archéologique de France 116, 1958 (Auxerre), S.225-39; s. S.238/39, Abb.S.238; Laprade 1960, S.245; Landais 1961, S.144, Anm.17; Boinet Bd.3, 1964, S.122; Blumer 1965, Sp.1410; Souchal 1967, S.297; Keutner 1969, S.343/44, Abb. 310; H.Keller 1971, S.279, Abb.178 (Peter Volk); Seelig, Desjardins, 1972, S.166; Biver 1975, S.35; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.260, Nr.51.

Ausst.: Age of Louis XIV 1958, Nr.316; Le XVII^e siècle français 1958, Nr.268.

Entwürfe

LVIII/1

Grabmalsentwurf über ovalem Grundriß

Atelier Jules Hardouin-Mansart (?), zwischen 1691 und 1693. - Zeichnungen. Blei und Feder in Grau, grau laviert.

a. Grundriß

31,8 x 37,1 cm. Inschrift: "Tombeau de Louvois". - Paris, BN, Est., Va 236, fol.137 (Fonds Robert de Cotte Nr.913).

b. Perspektivische Ansicht

36 x 39,6 cm. - Paris, BN, Est., Va 236, fol.135 (Fonds Robert de Cotte Nr.914).

LVIII/2

Grabmalsentwurf über rechteckigem Grundriß

Für Zuschreibung, Datierung und Technik siehe Kat.Nr.LVIII/1.

a. Grundriß

28,2 x 37,6 cm. Inschrift: "Tombeau de Louvois". - Paris, BN, Est., Va 236, fol.138 (Fonds Robert de Cotte Nr.915).

b. Perspektivische Ansicht

37 x 38,6 cm. - Paris, BN, Est., Va 236, fol.136 (Fonds Robert de Cotte Nr.916).

Die bislang nicht gewürdigten Alternativentwürfe Kat.Nr.LVIII/1-2 entstanden wohl zwischen Juli 1691 und April 1693, als man noch den Dôme des Invalides als Aufstellungsort des Louvois-Grabmals ansah. Die Zeichnungen repräsentieren ein bedeutendes Vorhaben, da der Typus des freistehenden Grabmonuments nur ausnahmsweise im französischen 17. Jahrhundert begegnet. Gewisse

Züge der späteren Anlage sind bereits in den Entwürfen vorgebildet: so wird hier der Verstorbene von der trauernden Gemahlin begleitet (im Typus wohl letztlich auf das ab 1648 von François Anguier und seinen Mitarbeitern geschaffene Grabmal des Henri II de Montmorency in Moulins zurückgehend: Blunt 21957, S.181/82, Taf.150^B). Das Blatt Kat.Nr.LVIII/1a antizipiert auch hinsichtlich der Sockelfiguren die Ikonographie des ausgeführten Grabmals: neben "Fidélité" finden sich "Diligence" mit Hahn und Sanduhr (Baudoin Teil 1, 1644, S.49 und Teil 2, 1643, S.119) sowie "Vigilance" mit Kranich und Sporen (der Kranich entspricht der "Vigilance" bei Baudoin Teil 1, 1644, S.202 [vgl. Hans Martin Frhr. von Erffa: *Grus vigilans*. Bemerkungen zur Emblematik. In: *Philobiblon* 1, 1954, S.303], während die Sporen zur "Diligence" gehören: Baudoin Teil 2, 1643, S.119). Die "Vigilance" der Kat.Nr.LVIII/2a stimmt auch im Aufbau spiegelbildlich mit Desjardins' Bronze überein; doch ist fraglich, ob tatsächlich ein Zusammenhang besteht. Die Komposition selbst ist bereits im Cinquecento vorgebildet; man vergleiche namentlich Giovanni Bandinis Figur der Architektur an dem 1564-68 entstandenen Grabmal Michelangelos in S.Croce zu Florenz (John Pope-Hennessy: *Essays on Italian Sculpture*. London-New York 1968, S.132 ff., Abb.146).

Lit.: Raunié, *Epitaphier*, Bd.2, 1893, S.136, Anm.1; Ausst.Kat. Hardouin-Mansart 1946, S.48, unter Nr.130.

LVIII/3

Grabmalsentwurf (Aufriß)

Atelier Jules Hardouin-Mansart (?), zwischen 1691 und 1693. - Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert. 41,5 x 25,7 cm. - Paris, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque, Dessins originaux, Bd. 60, Nr.594 (alte Nr.298).

Das eng mit Kat.Nr.LVIII/1 und 2 zusammenhängende Blatt stellt eine reduzierte Fassung dar, die aber ebenfalls noch für den Dôme des Invalides bestimmt gewesen sein wird. Die beiden Sockelgestalten entsprechen ikonographisch den zwei vorderen Figuren des Entwurfs Kat.Nr.LVIII/1a. Demgegenüber sind die Sockelbronzen des ausgeführten Grabmals im Konzept bereichert, da sie mehrere Bedeutungen annehmen (das gleiche Phänomen begegnet bei dem um 1692 unter Coysevox' Leitung geschaffenen Mazarin-Grabmal, während das bescheidenere Grabmonument des Jean-Baptiste Colbert den beiden Personifikationen jeweils nur eine Bedeutung zuweist): Girardons Skulptur weist den Hund der hervorragenden Minister-Tugend Fidelitas auf, erscheint aber zugleich als Prudentia-Minerva (nach Guillet de Saint-Georges 1695, S.400 ist sie mit den "symboles de la Guerre et de la Fidélité" ausgestattet); Desjardins' Bildwerk ist nicht nur mit den üblichen Attributen der Vigilantia, sondern auch mit der Kugel versehen, die auf Providentia verweist.

Wiedergaben

LVIII/4

Aufrisse der Louvois-Kapelle

Frühes 18. Jahrhundert. - Zeichnungen. Feder in Grau, grau laviert.

- a. Aufriß der Grabmalwand
47,4 x 37,4 cm. Erläuternde Inschrift zum Grabmal und dessen Aufstellungsort. - Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault Bd.1154, fol.22^V/23^R.

Lit.: Raunié, Epitaphier, Bd.2, 1893, Abb.S.135.

- b. Aufriß der Altarwand
46,5 x 37,5 cm. - Paris, BN, Mss., Coll. Clairambault Bd. 1168, fol.221.

LVIII/5

Ansicht des Grabmals

18. Jahrhundert. Zeichnung. Feder in Grau, grau laviert.
15,9 x 9,9 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, CC 1588. - Provenienz: Stockholm, Slg. Cronstedt.

LVIII/6

Ansicht des Grabmals

Ferdinand (?) de la Monce. - Zeichnung in Grau, grau laviert.
13,3 x 17 cm. Spätere Inschrift: "De la monce delt" sowie Erläuterungen zum Gegenstand. - Paris, BN, Est., Rés., Coll. Destailleur, Bd.VI (Ve 53h), Nr.1281. - Provenienz: Paris, Slg.Hippolyte Destailleur.

Die detaillierte Vorzeichnung für den von Aveline ausgeführten Stich (Kat.Nr.LVIII/7) gibt die Kapelle seitenrichtig wieder.

LVIII/7

Seitenverkehrte Ansicht des Grabmals

Antoine Aveline nach Ferdinand (?) de la Monce. - Radierung.
13,3 x 17 cm. Inschrift links: "De la Monse delineavit", rechts "A.Aveline Sculpsit", in der Mitte: "Le Tombeau de Mr.de Louvois". - Ein Exemplar in Paris, BN, Est., Va 236. - Aus: Brice ⁹1752, Bd.1, bei S.352.

Lit.: Francastel 1928, Abb.75; Kat.Roux Bd.1, 1930, S.282, Nr.20.

LVIII/8

Seitenverkehrte Ansicht des Grabmals

Aufgestochene Radierung. 18,6 x 16,5 cm. - In: Piganiol de la Force, Description historique, 1765, Bd.3, Tafel bei S.45.

Entspricht etwa dem Stich Kat.Nr.LVIII/7.

LIX

Grabmal eines Offiziers Poisson

Entstehungszeit unbekannt. - Material und Maße unbekannt. - Ehemals Paris, Saint-Sauveur. Verschollen.

Im Bericht über die von Desjardins geschaffenen Grabmäler sagt Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.390: "... on voit de sa main dans l'église de Saint-Sauveur, un tombeau contre un des piliers de l'entrée de la nef. Il a été fait à la mémoire d'un jeune officier nommé Poisson, qui mourut dans le service du roi". In den Pariser Grabmalsverzeichnissen, den "Epitaphiers", ist das Grabmal eines Offiziers namens Poisson offenbar nicht erwähnt; auch findet sich in den Urkunden zu St-Sauveur kein entsprechendes Meßstipendium (siehe Paris, AN, LL 920). Zudem existierten in der 1787 abgerissenen Kirche (siehe u.a. Lebeuf/Bournon Bd.7, 1890, S.40/41 und Jacques Hillairet: Evocation du vieux Paris. Bd.1, Paris 1957, S.271) die Grabmäler anderer Personen, die den verbreiteten Namen Poisson trugen: so das Grabmonument des 1632 verstorbenen Priesters Pierre Poisson (Paris, BN, Mss., Ms.fr.4615, S.1381/82) und das des Schauspielers Raymond Poisson (Legrand/Landon 1808, Bd.1, Teil 1, S.151-53; Souchal 1977, S.261, Nr.53 bringt - unter Bezug auf Jal 1872, S.983, s.v. Poisson - die Nachricht einer Beisetzung in St-Sauveur am 10. Mai 1690 mit dem von Desjardins gefertigten Grabmal in Verbindung, übersieht aber, daß Jal hier von dem Begräbnis eben jenes Raymond Poisson spricht). In unmittelbarer Nachbarschaft der Kirche Saint-Sauveur lag die rue-Neuve-des-Deux-Portes, in der Desjardins ab Anfang der siebziger Jahre wohnte.

Lit.: Guillet de Saint-Georges 1695, Ausg.1854, Bd.1, S.390; Ingersoll-Smouse 1912, S.52; Blumer 1965, Sp.1410; Bénézit 1976, Bd.3, S.523; Souchal 1977, S.261, Nr.53.

LX

Victoria

Relief. Gips. Ca. 160 x 115 cm. - Verschollen.

Am 8. Mai 1693 berichtete Daniel Cronström an Nicodemus Tessin d.J., er könne Gipsabgüsse nach den Reliefs verschiedener Akademiebildhauer beschaffen. Nachdem Cronström eine Liste nach Schweden geschickt hatte, gab Tessin am 17. Mai 1693 seine Bestellung auf, die u.a. "la Victoire du Sr. Des Jardins, de bons 5 p: de haut sur 3 1/2 p: de large" nannte. Das Werk ist an keiner anderen Stelle erwähnt.

Lit.: Weigert, Hernmarck 1964, S.20; Souchal 1977, S.261, Nr.55

LXI

Verschiedene Modelle

Verschollen.

In einem "Inventaire des figures en terre, cire, & plâtre données par Messieurs les recteurs de l'Academie ...", das auf Grund eines Beschlusses vom 28. Februar 1693 aufgestellt worden war (Kat. Bengy-Puyvallée 1908, Nr.36), werden auf S. 37 genannt: "Trois (d.h.figures) de cire et une de plâtre de M. Desjardins lors Professeur" (das Gipsmodell könnte sich möglicherweise auf die Büste des Edouard Colbert de Villacerf beziehen). Ein im gleichen Band befindliches Inventar vom 12. April 1712 (Kat. Bengy-Puyvallée 1908, Nr.36) nennt auf S.41 "deux (d.h. figures) de cire de M. Desjardins".

LXII

LXII/1

Zwei Statuetten nach antiken Flußgöttern (Nil und Tiber)

Vollrund. Gips- oder Terrakottamodelle. - Verschollen.

LXII/2

Zwei Statuetten nach antiken Flußgöttern (Nil und Tiber)

Vollrund. Unmittelbar vor dem Guß stehende Bronzen. - Verschollen.

In Desjardins' Nachlaßinventar vom August 1694 werden "deux modèles des fleuves antiques prisez ensemble trois cens livres" sowie "les deux fleuves antiques prests à jeter en bronze prisez ensemble cinq cens livres" genannt. Zweifellos handelt es sich um Reduktionen der antiken Kolossalstatuen des Nil und des Tiber, die ehemals im Belvedere des Vatikan vereint waren.¹⁾ Schon im 16. Jahrhundert wurden Kleinbronzen nach der Skulptur des Nil verfertigt.²⁾ Vor allem unter Ludwig XIV. aber entstanden zahlreiche Statuetten beider Flußgötter. Daß das Thema damals spezielles Interesse fand, zeigt sich auch an den zwei originalgroßen Marmorkopien des Nil und des Tiber, die Lorenzo Ottone und Pierre Bourdict ab 1688 für Marly schufen.³⁾

Die in der Epoche Ludwigs XIV. gearbeiteten Reduktionen folgen weitgehend den Vorbildern der Antike; nur wurden bei den Bronzen des Nil nicht die sechzehn stark fragmentierten Putti des im Vatikan befindlichen Originals übernommen.⁴⁾ Abgesehen von einigen 76-78 cm langen Paaren, die eindeutig erst im 19. Jahrhundert entstanden⁵⁾, lassen sich die Exemplare in zwei Gruppen mit unterschiedlichen Maßen zusammenfassen. Die kleineren Ausführungen messen zwischen 42 und 51 cm. Ein ehemals zur Slg. François Girardons gehöriges Paar von entsprechender Größe wurde im frühen 18. Jahrhundert Jacques Buirette zugewiesen;⁶⁾ der Versteigerungskatalog der Slg. Lambert nahm 1787 ein 48,6 cm langes Exemplar für Girardon in Anspruch.⁷⁾ Die Skulpturen der zweiten Gruppe besitzen eine Länge von 70,5-74 cm. Ein solches Paar wurde im Text der "Galerie de Girardon" dem Bildhauer Martin Carlier zugeschrieben, mit der Bemerkung "copié à Rome d'après l'antique".⁸⁾ Carlier hielt sich 1676-ca. 1681 als Schüler der Académie de France in Rom auf.⁹⁾ Der Katalog der zweiten Versteigerung der Slg. Prince de Conti wies überdies 1779 eine Terrakottastatue des Tiber - deren Maße nicht angegeben sind - dem unter Ludwig XIV. tätigen Bildhauer Pierre Le Pautre zu; dort heißt es: "Elle est suffisamment connue par les beaux Bronzes qu'on en a tirés".¹⁰⁾ So wurden im 18. Jahrhundert die Namen von vier Bildhauern mit den Statuetten der antiken Flußgötter verbunden; dabei können nur die frühen Zuschreibungen an Buirette und Carlier Authentizität beanspruchen. Als weiterer Name tritt nun der Martin Desjardins' hinzu.

Das wohl qualitätvollste Exemplar der zwischen 42 und 51 cm langen Bronzen befindet sich in einer Pariser Privatsammlung;¹¹⁾ die Statuette könnte vielleicht Jacques Buirette selbst zuschreiben sein. Eine deutlich schwächere Ausführung zeigt ein Paar des Londoner Kunsthandels, dessen Nil in allen Einzelheiten der zuvor genannten Skulptur entspricht.¹²⁾ Dagegen nimmt der Autor eines Flußgottpaares im Pariser Privatbesitz entschiedene Änderungen vor: das Detail verliert an Gewicht, die Behandlung wird summarischer.¹³⁾ Zwei andere Bronzen in derselben Pariser Sammlung¹⁴⁾ wie im königlichen Besitz zu Windsor Castle¹⁵⁾ lassen weitere Modifizierungen erkennen; z.B. gewinnt die Basis beträchtlich an Länge. Die schrittweise Abänderung des ursprünglichen Modells ist somit klar zu verfolgen. Es besteht kein Anlaß, in einer der Bronzen, die Buirette folgen,

Desjardins' Hand zu erkennen, zumal es sich durchweg um wenig qualitativvolle Stücke handelt.

Bei den zwischen 70,5 und 74 cm messenden Bronzen finden sich zwei unterschiedliche Varianten. Die Londoner Wallace Collection verwahrt ein äußerst sorgfältig bearbeitetes Paar¹⁷⁾, dem sich bislang keine weiteren Exemplare zur Seite stellen lassen. Ein abweichendes Modell repräsentieren die jetzt in Schloß Moritzburg befindlichen Statuetten des Nil und des Tiber aus der Dresdener Skulpturensammlung, die schon für das Jahr 1715 belegt sind.¹⁸⁾ Sie besitzen zwar annähernd die gleiche Länge wie die zwei Skulpturen der Wallace Collection, sind aber insgesamt weit einfacher gehalten. Während z.B. der Londoner Tiber ein prächtiges Ruder hält, ist das Dresdener Exemplar nur mit einem einfachen Stab versehen. Weitere Differenzen betreffen die Form der Draperie, die nur bei den Exemplaren der Wallace Collection das Geschlecht bedeckt, betreffen die Gestaltung der Standplatte, die Ornamentierung der Füllhörner, die Maße der Sphinx wie die Haltung der Zwillinge Romulus und Remus. Zugleich erscheint die Körperbehandlung der Dresdener Bronzen überzeugender; der dem Detail verhaftete Bildhauer der Londoner Skulpturen läßt dagegen den Gestalten keine eigentliche Modellierung zuteil werden. - Wegen der vergleichsweise hohen Schätzpreise müssen die von Desjardins vorbereiteten Flußgottbronzen recht groß gewesen sein; darum liegt es nahe, eine der beiden Varianten von über 70 cm Länge Desjardins zuzuschreiben. Das Paar der Wallace Collection kann wohl eher für Carlier in Anspruch genommen werden, zumal auch bei den auf der "Galerie de Girardon" wiedergegebenen Exemplaren das Tuch das Geschlecht verhüllt (freilich stimmen andere Züge der gestochenen Flußgötter mit dem Dresdener Paar überein¹⁹⁾). So stellt sich die Frage, ob Desjardins vielleicht die durch die Bronzen der Dresdener Skulpturensammlung vertretene Variante schuf. Doch ist die Annahme vorerst nicht zwingend zu belegen, zumal ungewiß bleibt, ob Desjardins' Modelle nach dem Tod des Künstlers tatsächlich gegossen wurden. Auch eine Stilanalyse kann im Fall der Antikenkopien zu keinen greifbaren Resultaten führen.²⁰⁾

- 1) 1512/13 in Rom bei S. Maria sopra Minerva gefunden. Die Figur des Nil verblieb im Vatikanischen Museum (Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4. Aufl., hrsg. v. Hermine Speier. Bd. 1, Tübingen 1963, S. 338/39, Nr. 440 [Werner Fuchs]); die des Tiber wurde unter Napoleon nach Frankreich verbracht (Paris, Musée du Louvre, Nr. 593). Die Nilstatue des wohl in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts oder der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. geschaffenen Skulpturenpaares geht vermutlich auf ein alexandrinisches Vorbild der Zeit um 200 v. Chr. zurück (siehe zuletzt Achille Adriani: Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano. Serie A, Bd. 2, Palermo 1961, Nr. 194, S. 52-55, Taf. 89-92). Zu den verschiedenen Nachzeichnungen und -stichen der Belvedere-Flußgötter siehe ausführlich Brummer 1970, S. 191-204, Abb. 176-79 und 181-92.

- 2) Kat. Bode ⁴1930, S.43, Nr.202, Taf.36: "wohl römisch, um 1520". H. 7,5 cm; Maße der Basis: 16 x 10,8 cm.

- 3) Jetzt in den Tuileries; siehe Henry Jouin: Jardin des Tuileries. In: Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, Monuments civils Bd.4, Paris 1913, S.215. 16. - Die ikonographische Relevanz der Nil-Darstellungen unter Ludwig XIV. erweist sich auch an dem von Le Brun entworfenen Frontispiz zu Marie Cureau de la Chambres "Discours sur les causes du desbordement du Nil" von 1665 (Weigert 1965, S.46/47, Nr.247; vgl. auch die Zeichnung Kat.Guiffrey/Marcel Bd.8, 1913, Nr.8534): Die Gestalt des Nil wird von Merkur porträtiert, der das Bildnis mit dem Caduceus auf eine dem König gewidmete Tafel zeichnet. Auf dem Porträt trägt der Nil selbst die Züge Ludwigs XIV; sogar die Perücke fehlt nicht. Dem entspricht der Tenor der unpaginierten Widmung, in der Ludwig XIV., "le plus grand de tous les Roys de la Terre", mit dem Nil, "le Roy de tous les fleuves du Monde", verglichen wird; in der Darlegung der Analogien betont Cureau de la Chambre u.a., "qu'il porte la fertilité & l'abondance par tout où il se répand".

- 4) Die Putti fehlen schon bei der in Berlin befindlichen Statuette des frühen 16. Jahrhunderts (siehe oben Anm.2) und wurden z.B. auch auf Domenico de' Rossis Stich (Maffei/Rossi 1704, Sp.9, Taf.VII) mit folgender Begründung fortgelassen: "i sedici fanciullini, che intorno a questo colosso giuocavano, come dice Plinio, e che tuttavia si veggono espressi nell'antiche stampe Romane, benchè lasciati nelle nostra, per non esservene oggi restate appena, che le sole vestigie".

- 5) Ein Paar in New York, Metropolitan Museum, Erw.-Nr.29.100.148 u. 149 (Bequest of Mrs. H.O.Havemeyer, 1929), z. Zt. in New Port, Rhode Island; ein Paar in New York, Wildenstein & Co.

- 6) Landais 1961, Taf.B und C sowie Souchal 1973, Taf.IV, Nr.12 und 22 ("Le Tibre figure de Bronze d'après l'Antique" und "Le Nil petite Figure de Bronze copiée d'après l'Antique par Burette"); siehe auch Souchal 1973, S.44, Nr.35, Abb. 41.42.

- 7) Versteigerungskatalog Lambert, Paris 1787, Nr.237 (siehe Landais 1948, Répertoire, S.192).

- 8) Landais 1961, Taf.E sowie Souchal 1973, Taf.VI, Nr.11 und 13 und S.35-37, Nr.7 und 12, Abb.8 und 12.

- 9) Lami 1906, S.76-78.

- 10) Auf der Zeichnung Gabriel de Saint-Aubins lassen sich keine Einzelheiten erkennen (Emile Dacier: Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin. Bd.5, Nr.X: Catalogue de la deuxième vente du Prince de Conti 1779. Paris 1919, S.80, Nr.282). Auch im Verst.Kat.

Faure, Paris 1773, Nr.93 wurde ein ohne Maßangaben genanntes Paar Le Pautre zugeschrieben (Landais 1948, Répertoire, S.1o2).

- 11) Ausst.Kat.French Bronze 1968, Nr.29: L. 44,5 cm.
- 12) London, Cyril Humphris Ltd.; erworben 7. März 1969 in Paris, Hôtel Drouot, Saal 3, Nr.99. Nil: L. 42 cm; Tiber: L. 45,5 cm.
- 13) Vormals Verst. London, Christie's, 13. Mai 1969, Nr.135, mit Abb.: L. 44 cm. Offensichtlich identisch mit den zweimal versteigerten Bronzen der Slg. Achille Seillière, Château de Mello (Verst.Paris, Georges Petit, 5.-1o.Mai 189o, Nr.453 und Verst.Paris, Georges Petit, 9.März 1911, Nr.74).
- 14) Länge der Standplatte: 51 cm; Länge der Figur: 45 cm.
- 15) Länge der Standplatte: 5o cm.
- 16) Weitere Exemplare der Größe werden in verschiedenen Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts genannt (siehe Landais 1948, Répertoire, S.1o2 und 192 sowie Pierre Remy: Catalogue de tableaux précieux ... qui composent le cabinet de feu M. Blondel de Gagny. Paris 1776, S.129, Nr.467); siehe auch ein Paar von 45 cm Länge auf der Verst. Marcel Zambaux, Paris, Drouot, 26./27. Oktober 1933, Nr.82/83.
- 17) Kat. Mann 1931, S.69, Nr.S.179/8o (Nil: L. der Standplatte 71 cm, L. der Figur 62,7 cm).
- 18) Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung, Nr. H⁴ 155/46 (Nil: L. der Standplatte 72 cm, L. der Figur 67 cm) und H⁴ 153/2 (Tiber: L. der Standplatte 71,5 cm, L. der Figur 64 cm). Siehe Walter Müller (Hrsg.): Ausst.Kat. Die Bronzen der Kurfürstlichen Kunstkammer. Dresden, Staatliche Skulpturensammlung 1936, S.15, Nr.131/32 und Holzhausen 1939, S.18o/81 und 185 (1715 von Le Plat in Paris erworben). - Außerdem existieren verschiedene andere Exemplare dieser Variante. Offensichtlich sehr qualitativ und weit brillanter ziseliert als die Dresdener Statuetten sind die beiden Bronzen der Henry E. Huntington Library and Art Gallery in San Marino, Calif. (Henry E. Huntington Library and Art Gallery: Handbook of the Art Collections. San Marino 31948, S.58; Robert R.Wark: French Decorative Art in the Huntington Collection. San Marino 1961, Abb.47). Das Paar einer Pariser Privatsammlung mutet dagegen sehr matt an; vermutlich handelt es sich um Nachgüsse des 19. Jahrhunderts. Weitere Flußgottbronzen der Größe, die mir nur aus schriftlichen Nachrichten bekannt sind: Verst. Selle, Paris 1761, Nr.62; Verst. Du Luc, Paris 1777, Nr.14; ehemals Slg. Mme Bouvier, Paris (Ausst.Kat. Deux siècles 1937, S.131, Nr.382/83); Paris, Fabre et Fils (für verschiedene Hinweise danke ich Monsieur Jean Feray, Paris).

- 19) Siehe den Stab des Tiber und die Körperhaltung des rechten Kindes sowie die Ornamentierung des Füllhorns des Nil.
- 20) Namentlich in Sammlungsinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts begegnen weitere Flußgottskulpturen, die nicht näher zu bestimmen sind. Vier Flußgötter im Schätzwert von je 400 l. werden in Everhard Jabachs Nachlaßinventar aus dem Jahr 1695 genannt (Emmanuel-Henry de Grouchy: Everhard Jabach, collectionneur parisien [1695]. In: Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 21, 1894, S.282/83). Corneille van Clèves Nachlaßinventar erwähnt "deux fleuves de bronze représentant le Nil et le Tibre", die zusammen auf 400 l. geschätzt werden; ferner ist ein in Gips gearbeiteter "fleuve" aufgeführt (Collard 1967, S.199). Auch im Gardemeuble der königlichen Sammlungen finden sich zwei - auffallend kleine - Flußgottbronzen: "Deux fleuves représentez par deux petits figures de vieillards nuds de deux à trois pouces (= 5,6-8,1 cm) de haut sur quatre pouces (= 10,8 cm) de long, ils ont des longues barbes, et se regardent ayant l'un des bras appuyez sur un rocher d'où sort de l'eau, et tenant de l'autre bras une corne d'adondance" (Paris, AN, 0¹ 1976A, S.926/27: Inventar von 1707; siehe auch AN, 0¹ 1969A, S.389 und 391 sowie AN, 0¹ 3334, fol.276).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.174/75, Anm.5 und S.178; Souchal 1977, S.262, Nr.66.

LXIII

Statuette der "Kleopatra" (Schlafende Ariadne?)

Vollrund. Unmittelbar vor dem Guß stehende Bronze. - Verschollen.

Im Fall der "petite Cléopâtre preste à jetter en bronze prisee deux cens livres", die Desjardins' Nachlaßinventar nennt¹⁾, ist es letztlich nicht gesichert, ob es sich um die Nachbildung einer der a n t i k e n Statuen der schlafenden Ariadne handelt, die man vor dem späten 18. Jahrhundert als Darstellungen der sterbenden Kleopatra ansah. Als deren bekanntestes Exemplar ist die Überlebensgroße Figur der Vatikanischen Sammlungen anzusehen, die - nach ihrer Auffindung im frühen 16. Jahrhundert - 1512 in den Vatikan gelangte.²⁾ Einer weiteren Skulptur der Ariadne-"Kleopatra", ehemals in den Mediceischen Gärten zu Rom, jetzt im Museo Archeologico zu Florenz, wurde dagegen geringere Beachtungen zuteil.³⁾ Da sich in Desjardins' Nachlaßinventar verschiedene Bronzereduktionen nach Antiken finden, ist es naheliegend, in der "petite Cléopâtre" keine moderne Darstellung der ägyptischen Königin⁴⁾, sondern eine Antikenkopie zu vermuten; sind doch entsprechende Bronzestatuetten bereits vom frühen 18. Jahrhundert an dokumentarisch nachzuweisen. Auf der zwischen 1706 und 1710 gestochenen "Galerie de Girardon" sind zwei Bronzen der Ariadne-"Kleopatra" von unterschiedlicher Größe

wiedergegeben. Das größere Exemplar ist mit der Erläuterung "Cléopâtre figure de bronze copiée d'après l'Antique" versehen;⁵⁾ zu der kleineren Ausführung von ca. 40 cm Länge heißt es in der Beschriftung: "Cléopâtre d'après l'antique".⁶⁾ Zudem werden in den Pariser Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts häufig bronzene Kleopatra-Statuetten genannt.⁷⁾ Der 1776 erschienene Katalog der Versteigerung Blondel de Gagny gibt die Maße ausnahmsweise ohne den Sockel an: "ce morceau a 11 pouces de haut, sur 20 pouces de long, non compris son pied de bronze doré".⁸⁾ Das entspricht einer Höhe von 29,7 cm und einer Länge von 54 cm: annähernd sind es die Maße des größten Exemplares der Girardon-Sammlung.

Mehrere erhaltene Bronzestatuetten, die einander absolut gleichen, besitzen durchgehend die Maße des Exemplars in der Slg. Blondel de Gagny: die Bronzen messen 29 cm in der Höhe, 55 cm in der Länge und 20,5 cm in der Tiefe. Die u.a. im Versailler Museum⁹⁾ und im Londoner Kunsthandel¹⁰⁾ befindlichen Exemplare stimmen in Größe und Erscheinung exakt mit einer 1871 stark beschädigten Wachsstatuette des Louvre überein¹¹⁾, die als Werk Nicolas Poussins gilt;¹²⁾ die Zuschreibung beruht auf einer nicht näher zu überprüfenden Tradition, die offenbar erst im 19. Jahrhundert schriftlich fixiert wurde.¹³⁾ Die Attribution ist kaum aufrechtzuerhalten: das Wachsbildwerk muß als Modell der Bronzen angesehen werden.

Die Literatur bezeichnet die Wachsstatuette des Louvre stets als Nachbildung der vatikanischen Ariadne. Doch diente dem Wachsmodell eher die Mediceische Ariadne zum Vorbild, die starke Restaurierungen erfuhr. In Anlehnung an das vatikanische Exemplar wurde in der Renaissance die gesamte Beinpartie ergänzt. Kopf und rechter Arm, wohl gleichfalls im 16. Jahrhundert nach der vatikanischen Ariadne ergänzt, fielen im 19. Jahrhundert einer durchgreifenden Erneuerung zum Opfer; die ersetzte Partie¹⁴⁾ des Cinquecento hat sich jedoch im Museo Archeologico erhalten. Der durch die Restaurierung der Renaissance herbeigeführte Zustand, der erst im 19. Jahrhundert jene entscheidende Veränderung erfuhr, wird - mit gewissen Abweichungen - durch Joachim Sandrarts 1675 publizierten Stich in seitenverkehrter Wiedergabe überliefert.¹⁵⁾ Der Wachsmodell des Louvre und die zugehörigen Bronze-Statuetten entsprechen der Mediceischen Ariadne in jener Gestalt, wie sie durch Sandrart festgehalten wurde; auch die Rückenansicht wie die Kopf- und Armpartie der Statuetten stimmen deutlich mit der Florentiner Statue, vor dem Eingriff des 19. Jahrhunderts, überein.¹⁶⁾ Die Kopisten gaben dem Mediceischen Exemplar wohl darum den Vorzug, weil es - im Gegensatz zu der ungünstig gelagerten Statue des Vatikan, die im 16. Jahrhundert zu hoch aufgerichtet und zu stark nach vorn gedreht wurde - recht ausgewogen komponiert ist: die Beine liegen höher, der Oberkörper ist weiter zurückgeneigt. Die zwei monumentalen Ariadne-Nachbildungen aus dem französischen 16. und 17. Jahrhundert, Francesco Primaticcio 1543 in Fontainebleau ausgeführter Bronzeuß¹⁷⁾ und die von Corneille van Clève 1684-1687/88 geschaffene Marmorstatue in Versailles¹⁸⁾, die sich in Details der Draperie usw. an der vatikanischen Ariadne orientieren, wählen ebenfalls eine Lage, in welcher der Oberkörper und die Beine im gegenseitigen Verhältnis equilibriert sind; doch werden die Beine hier noch stärker

angehoben als bei der Florentiner Ariadne, die nicht auf die Ausbildungen Primaticcios und van Clèves bestimmend eingewirkt hat.¹⁹⁾

Es bleibt offen, auf welchen Künstler das Wachsmo-
dell und die Bronzestatuette zurückgehen.²⁰⁾ Der Bildhauer muß gewiß
im Bereich der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts ge-
sucht werden. Stilkritisch ist die Zuschreibungsfrage nicht
zu lösen, da die strenge Nachbildung keine formale Eigenstän-
digkeit erlaubt. Auf der Versteigerung der Sammlung Blondel
de Gagny wurde die Bronze der Ariadne-"Kleopatra" Corneille
van Clève zugewiesen. Vermutlich hatte Pierre Remy, der Ver-
fasser des Katalogs, bei der Zuschreibung die Versailler Marmor-
kopie van Clèves vor Augen, die jedoch erheblich von den Bronze-
reduktionen abweicht; im Nachlaß des Bildhauers findet sich kei-
ne entsprechende Statuette.²¹⁾

Desjardins' mögliche Autorschaft der Bronzen ist ungewiß.
Im "Inventaire après décès" werden keine Maße angegeben. Die
Bezeichnung " p e t i t e Cléopâtre" könnte darauf deuten,
daß es sich um eine weniger große Ausführung handelt, z.B. um
die zweite Statuette der "Galerie de Girardon" von nur ca. 40 cm
Länge; bisher ließ sich ein erhaltenes Exemplar der kleineren
Bronze nicht auffinden. Da die unmittelbar vor dem Guß stehen-
de Ariadne-Statuette des Nachlasses aber relativ hoch einge-
schätzt wurde, erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Desjar-
dins doch den größeren Typus schuf.

1) Seelig, Desjardins, 1972, S.178.

2) Siehe u.a. Lippold 1950, S.347, Abb.122,4 und Helbig/Speier
Bd.1,⁴1963, S.109/10, Nr.144 (späthadrianisch-frühantonini-
sche Kopie eines wohl pergamenischen Originals aus dem
2. Jahrhundert v.Chr.). Zu den Nachzeichnungen und -stichen
siehe Brummer 1970, S.154 ff., Abb.135 ff. sowie jetzt auch
Elisabeth B. MacDougall: The Sleeping Nymph: Origins of a
Humanist Fountain Type. In: Art Bulletin 77, 1975, S.357-65
und Phyllis Pray Bober: The Coryciana and the Nymph Corycia.
In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40, 1977,
S.230 ff. In der Renaissance erfolgten neben den Ergänzungen
des Lagers nur geringfügige Restaurierungen an Gesicht und
Händen (Adolf Michaelis: Geschichte des Statuenhofes im Vati-
canischen Belvedere. In: Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen
Archäologischen Instituts 5, 1890, S.6-72; s. S.30/31). Zwi-
schen 1776 und 1784 wurde der Gewandzipfel unter dem linken
Ellenbogen erheblich verlängert und der große Draperiebogen
hinzugefügt, der unterhalb des Rumpfs das Lager bedeckt
(Walter Müller: Zur schlafenden Ariadne des Vatikan. In:
Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts Römi-
sche Abteilung 53, 1938, S.164-74; s. S.173/74). Für den
Zustand vor der Restaurierung des späten 18. Jahrhunderts
siehe namentlich die Zeichnung von Hendrick Goltzius (Brummer
1970, Abb.114) sowie die in diesem Zusammenhang bisher nicht
beachtete Marmorkopie der Renaissance (?) im Prado, die 84 cm
in der Länge mißt (Antonio Blanco: Museo del Prado. Catálogo
de la escultura. I. Esculturas clásicas. II. Esculturas,
copias e imitaciones de las antiguas [siglos XVI-XVIII]).

Madrid 1957, S.175, Nr.442 E); siehe ferner die zwischen 1768 und 1773, ebenfalls vor der Restaurierung des vatikanischen Originals entstandene Marmorkopie von Pierre Julien in Versailles M.V. 7995 (Lami, XVIII^e siècle, Bd.2, 1911, S.13) sowie die sehr ähnliche Skulptur im Herrenhaus zu Gelting (Dietrich Ellger: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Flensburg. München-Berlin 1952 [= Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein Bd.6], S.141, Abb.265).

- 3) Florenz, Museo Archeologico, Inv.Nr.13728. H. 1,27 m, L.2,23 m. Siehe Clelia Laviosa: L'Arianna addormentata del Museo Archeologico di Firenze. In: Archeologia Classica 10, 1958, S.164-71, mit Abb., und Margarete Bieber: The Sculpture of the Hellenistic Age. New York 1961, S.145/46, Abb.624.
- 4) Ein nicht-antiker Typus der Kleopatra ist vor allem während des 16. Jahrhunderts in Deutschland und Italien weit verbreitet: die Königin ist als stehende Figur gegeben, nackt oder nur teilweise verhüllt; oft befindet sich zu ihren Füßen ein vasenartiges Gefäß, das zur Verwahrung der Nattern dient. Mit den Händen faßt Kleopatra ein oder zwei Schlangen, die sie in die Brust beißen (siehe die Zusammenstellung bei Brummer 1970, S.183, Anm.65). In Versailles war der Typus auch in der Großplastik vertreten (Thomassin 1694, Taf.22 und 29). Doch ist mir keine entsprechende Kleinbronze des französischen 17. Jahrhunderts bekannt.
- 5) Landais 1961, Taf.,F und Souchal 1973, Taf.VI, Nr.2o und S.34, Nr.3.
- 6) Landais 1961, Taf.A und Souchal 1973, Taf.IV, Nr.29 und S.34, Nr.3, Abb.3.
- 7) Verst.Crozat, Paris, Dezember 1750 sowie Verst.Tugny und Crozat, Paris, Juni 1751 (Blanc Bd.1, 1857, S.59 und 62: jeweils "deux pieds de proportion" = 65 cm); Pierre Remy: Catalogue des estampes ... de feu M.Crozat. Paris 1771, S.145, Nr.885 ("13 pouces" = 35,1 cm); Pierre Remy u.a.: Catalogue raisonné des tableaux ... qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard. Paris 1756, S.225/26, Nr.934 ("...sur un pied de bronze doré. Toute la hauteur est de 14 pouces [= 37,8 cm] y compris le pied de 3 pouces [= 8,1 cm], sur 23 pouces de large" [= 62,1 cm]); siehe ferner Furcy-Raynaud 1912, S.173: "La Cléopâtre d'après l'antique, beau bronze ..." im Besitz des hingerichteten Marie-Louis-Florent Duc de Châtelet.
- 8) Pierre Remy: Catalogue de tableaux précieux...qui composent le cabinet de feu M. Blondel de Gagny. Paris 1776, S.128, Nr.461.
- 9) Versailles, M.V.8331 V 4325 (Geschenk von Monsieur de Boisrouvray).

- 10) London, Cyril Humphris Ltd. (frdl. Hinweis von Miss Jennifer Montagu, London). Siehe ferner die Exemplare der Verst. Paris, Drouot, 15. Dezember 1913, S.17, Nr.65; Verst. M.-E. Hodgkins, Paris, Georges Petit, 16.Mai 1927, S.32, Nr.73 (mit Abb.); Verst. London, Christie's, 6.April 1971, S.27, Nr.114; Verst. London, Sotheby's, 9. April 1973, Nr.111, Taf.III. Ein weiteres Exemplar gelangte um 1965 im Pariser Palais Galliera zur Versteigerung.

- 11) Insgesamt lassen die Bronzen gegenüber der Wachsstatuette jedoch eine gewisse Klärung der Formen erkennen: z.B. sind die Gewandzipfel rechts unterhalb des linken Knies bei den Bronzen straffer zusammengefaßt; die Draperie der Wachsstatuette ist weniger scharfllinig, die Faltenprofile sind wulstförmiger gestaltet. Darin zeigt sich auch die Differenz zwischen dem modellierten Wachs und der gegossenen Bronze.

- 12) Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr.RF 415; Kat.Vitry 1922, Teil 2, S.74, Nr.1452. Siehe vor allem Marguerite Charageat: L'Ariane endormie. Cire de Nicolas Poussin. In: Revue des Arts 3, 1953, S.34-39, Abb.1 und Anthony Blunt: The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue. London 1966, S.148, Nr.218 (mit Lit.) sowie ders.: Nicolas Poussin. London-New York 1967 (= The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958), Textband S.31 und 62, Anm.21, S.214 und 229, Abb.27.

- 13) Zur Überlieferung siehe u.a. Charageat 1953, S.36.

- 14) Laviosa 1958, Taf.LIIII, Abb.1 (mit Eintragung der Ergänzungen) und Taf.LV, Abb.1 und 2 (Kopf- und Armpartie des 16. Jahrhunderts).

- 15) Joachim Sandrart: Sculptura veteris admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum... Nürnberg 1680, S.28, Taf.d* und ders.: Deutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerei-Künste. Teil 1, Nürnberg 1675, Buch 2, S.35, Tafel dd. Im Werk von 1680 macht Sandrart keine Angaben über den Aufstellungsort der Skulptur, 1675 aber bezeichnet er sowohl in der Bildbeschriftung wie im Text das Bildwerk als Exemplar des Vatikans. Da der Stich mit großer Wahrscheinlichkeit die Mediceische Ariadne wiedergibt (siehe die gesamte Lage und im Detail etwa den Zipfel unter dem linken Ellenbogen oder die nicht mit Franzen besetzte Gewandpartie, die sich zur linken Hüfte hinzieht), muß ein Irrtum vorliegen, der allein dadurch erklärt zu werden vermag, daß Sandrart wohl gut vier Jahrzehnte früher, während seines von 1629 bis 1635 währenden Romaufenthalts, die Stichvorlage fertigte. Daß die Beziehungen jedoch außerordentlich kompliziert und keineswegs eindeutig sind, erweist sich an zwei Zeichnungen Sandrarts im Dresdner Kupferstichkabinett: Inv.Nr.64 stellt die Vorzeichnung für den Stich dar, Inv.Nr.63 aber - insgesamt leicht abweichend - steht der Mediceischen Venus näher, so daß sich der Schluß ergibt, Sandrart habe die Skulptur im Hinblick auf die Stich-

publikation leicht korrigiert; die Beine sind weniger hoch gelagert, der Oberkörper weniger nach vorn gewendet (siehe auch - ohne Erörterung der Detailfragen - Jean Louis Sponcel: Sandrarts Teutsche Academie. Dresden 1896, S.148, Nr.69 und Müller 1938, S.170, Anm.5).

- 16) Die Mediceische Venus zeigt eine voll ausgearbeitete Rückenpartie (Laviosa 1958, Taf.LII, Abb.2), in Gegensatz zum vatikanischen Exemplar, bei dem die Falten auf der Rückseite weniger ausgeprägt und "nicht als Volumen ausgebildet" sind (briefl. Mitt. Dr.Georg Daltrop, Rom, vom 8.2.1972). Gerade auch Kopf und rechter Arm der Bronzestatuetten folgen exakt den im 19. Jahrhundert ersetzten Renaissance-Ergänzungen der Skulptur in Florenz.
- 17) Sylvia Pressouyre: Les fontes de Primatice à Fontainebleau. In: Bulletin Monumental 127, 1969, S.227-31, Abb.1. Zu dem Verhältnis der Vatikanischen Ariadne zu der Bronze Primaticcios und der Marmorstatue van Clèves siehe auch Müller 1938, S.164-74.
- 18) Müller 1938, S.171/72, Abb.5 und Laviosa 1958, S.168, Taf. LVI, 1. Lami 1906, S.484 datiert die Statue in die Jahre 1684/85. Die ersten Arbeiten begannen zwar schon 1684 (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.437); doch erhielt van Clève die Gipsteile der Ariadne des Vatikan erst im April 1685 (Oudinot 1937, S.208). 1686 war er noch an der Figur tätig, 1688 hatte er sie vollendet (Guiffrey, Comptes, Bd.2, 1887, Sp.989 und Bd.3, 1891, Sp.102/o3, 946 und 1003).
- 19) Im Fall der Primaticcio-Bronze ist dies ohnehin ausgeschlossen, da das Mediceische Exemplar wohl erst in den siebenziger Jahren des 16. Jahrhunderts aufgefunden wurde (Laviosa 1958, S.170/71). Nicht zu entscheiden ist es im Fall der wohl um 1748 von John Cheere geschaffenen Bleifigur der Ariadne/Kleopatra in Stourhead (Kenneth Woodbridge: The Stourhead Landscape. London 1974, S.10 und 20, Abb.7a), auf welches der beiden antiken Vorbilder die Skulptur zurückgeht.
- 20) Daneben lassen sich Bronzestatuetten der Ariadne nachweisen, die in keinem Zusammenhang mit der Kunst Ludwigs XIV. stehen. Eine als Arbeit des italienischen Cinquecento eingeordnete Bronze der Ariadne von 7 cm Höhe und 21 cm Länge wurde 1937 versteigert (Kunstwerke aus dem Besitz der Berliner Museen. München, Julius Böhler, 1./2. bzw. 9./10. Juni 1937, S.16, Nr.93, ohne Abb.; frdl. Mitt. von Herrn Dr.Hans R.Weihrauch, München). - Etwa 1795 bot der auf Antikenkopien spezialisierte Bronzegießer Giovanni Zoffoli in seinem Verkaufskatalog unter der Nr.9 eine Statuette der "Cleopatra di Belvedere" zum Preis von 20 römischen Zechinen an (Hugh Honour: Bronze Statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli. In: Connoisseur 148, 1961, S.205). Die Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz erwarb 1975 aus dem Londoner Kunsthandel (wohl identisch mit der in London, Christie's, 21.Juli

1975, Nr.85 versteigerten Statuette) das einzige bislang bekannte Exemplar der Bronze, das die Signatur "G.ZOFFOLI.F" trägt (Kat.Schlegel 1978, S.175/76, Nr.60). Das der vatikanischen Ariadne folgende Bildwerk zeigt, trotz der späten Entstehungszeit, nicht den auf die Restaurierung zurückgehenden Draperiebogen, so daß er sich den oben in Anm.2 genannten Arbeiten nähert. Hingegen ist die Gewandbahn auf einer die Ariadne-Figur reproduzierenden Bronzeplakette der Berliner Museen (zuletzt Kat.Schlegel 1978, S.176) wiedergegeben, die schon darum dem 18. Jahrhundert entstammen muß, wie Ursula Schlegel zu Recht feststellt (entgegen der Annahme der Autorin ist das aber eben in der vatikanischen, nicht in der Mediceischen Skulptur zu sehen). - Im Nachlaßinventar des Bildhauers Guillaume Berthelot vom 14. Juli 1648 wird u.a. "une Cléopâtre de bronze avecq son model de cire, prisé douze livres" genannt (Jean Courail: Notes sur Guillaume Berthelot. In: Revue des Arts 8, 1958, S.278). Da das Inventar verschiedene Bronzenreduktionen nach Antiken mit deren Modellen nennt, ist es nicht ausgeschlossen, daß es sich um eine Skulptur der schlafenden Ariaden handelt.

21) Inventar vom 8. Januar 1733 (Collard 1967, S.193-210).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.178/79, Anm.3; Souchal 1977, S.262, Nr.64; Lorenz Seelig: Kopien und Variationen eines antiken Bildwerks. Ariadne und Kleopatra in Marmor und Bronze. In: Weltkunst 49, 15.10.1979, S.2548/49.

LXIV

Zwei Herkules-Statuetten (Antikenreduktionen)

Vollrund. Unmittelbar vor dem Guß stehende Bronzen. - Verschollen.

Das Nachlaßinventar von 1694 nennt "les deux Hercules anti-ques prêts à jeter en bronze prisez ensemble six cens livres" (Seelig, Desjardins, 1972, S.178). Wahrscheinlich handelt es sich um Reduktionen des Herkules Farnese (Lippold 1950, S.281, Taf.101, 1; zu den Nachzeichnungen und Stichen siehe Nils G. Wollin: The Marbles in the Royal Park of Drottningholm and their Origins. Stockholm 1965, S.42-50), der in zahlreichen Bronzestatuetten reproduziert wurde (siehe die vor allem das italienische Cinquecento betreffende Literaturzusammenstellung bei Anton Legner: Kleinplastik der Gotik und Renaissance aus dem Liebighaus. Frankfurt/M. 1967, Nr.57). Eine Identifizierung der von Desjardins vorbereiteten Exemplare stößt daher auf Schwierigkeiten. Dem Schätzpreis nach müßten die beiden Statuetten recht groß sein. Hier ist auf die 88,3 cm hohe Bronze des Herkules Farnese in der Dresdener Skulpturensammlung, Inv. Nr.H⁴ 153/1 zu verweisen (Walter Müller [Hrsg.]: Ausst.Kat. Die Bronzen der Kurfürstlichen Kunstkammer. Dresden, Staatliche

Skulpturensammlung 1936, S.15, Nr.122, mit Abb. und Holzhausen 1939, S.181; weitere Exemplare im Besitz von Michael Hall Fine Arts Inc. in New York [Ausst.Kat. Gods & Heroes. Baroque Images of Antiquities. New York, Wildenstein & Cie. 1968/69, Nr.65, Taf.10] und in der Münchner Residenz, Inv.Nr.PII/73 [Herbert Brunner und Gerhard Hojer: Residenz München. Amtlicher Führer. München 1976, S.120: "Italien, wohl 17. Jahrhundert"]], die wohl mit der 1715 in Paris von Baron Le Plat erworbene "Statue de bronze Herculle Farnese demy grandeur naturel" identisch ist (siehe die Ankaufsliste bei Holzhausen 1939, S.185; die Vermutung wurde von Dr.Martin Raumschüssel, Dresden, in einem Schreiben vom 9.12.1971 bestätigt). Darum liegt es nahe - in Übereinstimmung mit dem stilistischen Befund - in der Bronze eine Arbeit der Zeit Ludwigs XIV. zu sehen. Für eine Zuschreibung an Desjardins fehlt aber jede dokumentarische Grundlage. Vgl. auch die auf der "Galerie de Girardon" (Souchal 1973, Taf.III, Nr.16) wiedergegebenen Wachsstatuette des Herkules Farnese, die aber nach einer annähernden Schätzung nur zwischen 75 und 80 cm hoch ist.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.178, Anm.2; Souchal 1977, S.262, Nr.65.

LXV

Büste des Eberhard Jabach (1618-95)

Unmittelbar vor dem Guß stehende Bronze. - Verschollen.

Desjardins' Nachlaßinventar von August 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.180) nennt "un buste du sr Jabac prest à jeter en bronze prisé deux cens livres". Eine solche Skulptur befindet sich nicht im Nachlaß des Bankiers und Sammlers Everhard Jabach, der am 6. März 1695 starb (siehe Emmanuel-Henri de Grouchy: Everhard Jabach, collectionneur parisien [1695]. In: Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 21, 1894, S.217-92) und wird auch in keiner der Sammlungen der Jabachschen Nachfahren erwähnt (siehe Horst Vey: Die Bildnisse Everhard Jabachs. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29, 1967, S.157-87). Falls die Büste tatsächlich ausgeführt wurde und noch existiert, müßte sie an Hand der von Hyacinthe Rigaud geschaffenen Altersporträts in Köln und Tournai identifiziert werden (Vey 1967, S.175/76, Abb.128; Brigitte Klesse: Studien zu italienischen und französischen Gemälden des Wallraf-Richartz-Museums. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 34, 1972, S.184-87; Vey 1973, S.277/78, Abb.13). Wahrscheinlich aber gelangte die Skulptur gar nicht erst zur Ausführung, da Jabach schon zehn Monate nach Desjardins starb.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.180, Anm.1; Souchal 1977, S.262, Nr. 59; Horst Vey: Nochmals Gottfried von Wedig, Augustin Braun und Everhard Jabach. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 35, 1973, S.279.

LXVI

Büste Ludwigs XIV.

Bronze. - Verschollen.

Nach Auskunft des Nachlaßinventars (Seelig, Desjardins, 1972, S.176) fertigte Desjardins "un buste de bronze du Roy pour Monseigneur le Cardinal d'Estrées prisé huit cens livres". In dem Nachlaß des Kardinals César d'Estrées (1628-1714) wird keine Bronzestatue Ludwigs XIV. erwähnt (siehe "Apposition et levée des scellés après le décès de M^r le Cardinal d'Estrées" vom 18. Dezember 1714 [Paris, AN, Z² 3622] und das am 4. Februar 1715 begonnene "Inventaire après décès" [Paris, AN, Min.cent., LXXXVIII, Boscheron, 433]).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.176, Anm.2; Souchal 1977, S.261, Nr.58.

LXVII

Raub der Proserpina

Bronzegruppe. - Verschollen.

Es ist nicht gesichert, ob die im Nachlaßinventar von 1694 auf 2000 l. geschätzte Gruppe (Seelig, Desjardins, 1972, S.174) ein Werk Martin Desjardins' darstellt; eventuell könnte es sich um eine der ca. 107 cm hohen Reduktionen nach der Raubgruppe François Girardons handeln, die bereits 1693 erwähnt werden (Weihrauch 1967, S.401/02; Ausst.Kat.Grupello 1971, S.368/69, Nr.334, Taf.215 [Christian Theuerkauff]; Souchal 1973, S.84, Nr.214, Abb.190; 1715 wurde Girardons eigenes Exemplar auf 1200 l. geschätzt).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.174, Anm.1; Souchal 1977, S.262, Nr.63.

LXVIII

Büste der Minerva

Bronze. - Verschollen.

Im Nachlaßinventar von 1694 auf 500 l. geschätzt (Seelig, Desjardins, 1972, S.174). Möglicherweise eine Arbeit François Girardons, in dessen Sammlung sich ein Gipsmodell des Kopfes der Prudentia-Minerva des Louvois-Grabmals befand (Landais 1961, S.144 und Souchal 1973, S.85, Nr.218, Abb.193. Entgegen Landais 1961 hält Souchal 1973 die im Louvre befindliche Minerva-Büste nicht für eine Skulptur François Girardons; siehe auch Kat.Nr.LVIII).

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.174, Anm.2; Souchal 1977, S.262, Nr.62.

LXIX

Vier Büsten

Bronzen, kurz vor dem Guß befindlich. Lebensgröße. - Verschollen.

Erwähnt im Nachlaßinventar von 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.179); zusammen auf 500 l. geschätzt.

Lit.: Seelig, Desjardins, S.179; Souchal 1977, S.262, Nr.61.

LXX

Acht Büsten

Marmor. Lebensgröße. - Verschollen.

Erwähnt im Nachlaßinventar von 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.174); zusammen auf 1200 l. geschätzt. Wegen des relativ geringen Wertes handelt es sich wohl um Büsten dekorativer Art.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.174, Anm.3; Souchal 1977, S.262, Nr.60.

LXXI

Sechs Statuen

Marmor. Halbe Lebensgröße. - Verschollen.

Erwähnt im Nachlaßinventar von 1694 (Seelig, Desjardins, 1972, S.174); zusammen auf 3600 l. geschätzt.

Lit.: Seelig, Desjardins, 1972, S.174; Souchal 1977, S.262, Nr. 68.

LXXII

Ludwig XIV. als Herkules

Nach einem Modell Martin Desjardins aus den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts.

LXXII/1 und 2

Vergoldete Bronzereliefs (Appliken) an zwei Kabinettschränken

Mit mehreren Schrauben und Nägeln befestigt. Helm und Schwert, links neben dem Fuß des Königs liegend, sind getrennt gegossen. H. 39,9 cm; Br. 22,3 cm (ohne Helm und Schwert). - Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, Inv.Nr.5468/69. - Provenienz: Am 14. Thermidor an II (= 1793) aus dem Besitz des 5. Herzogs von Harcourt konfisziert (Seligman 1968, S.287 und 295, Anm.14); während des 19. Jahrhunderts in St-Cloud aufgestellt; im Jahr 1900 aus dem Besitz des Mobilier National in den Louvre gelangt (briefl. Mitt. von Bertrand Jestaz, Paris, 1.Okt.1970).

G. und E.Seligman 1968, S.287/88 vermuten, daß die beiden Kabinette, welche die Appliken tragen, eventuell von der letzten Nachkommen des Herzogs François de La Feuillade an die Harcourt vererbt wurden. Siehe auch S.66-69.

Lit.: E. Williamson: Les meubles d'art du mobilier national. Bd.1, Paris o.J. (Ohne Paginierung); Rouart 1908, S.219; Carle Dreyfus: Catalogue sommaire du mobilier et des objets d'art du XVII^e et du XVIII^e siècle. Paris 1922, S.39, Nr.127/28; Seligman 1968, S.287/88, Abb.2.

LXXII/3

Bronzerelief

Schwärzliche Lackpatina. An der rechten Schulter ein Loch, das wohl ehemals zur Befestigung diente. Auf gerahmte Holzplatte montiert, deren Malerei Marmor imitiert. H. 38,7 cm. - Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.Nr.1967, 241 (erworben mit Hilfe der Campe'schen Historischen Kunststiftung). - Provenienz: London, Heim Gallery.

Im Gegensatz zu den zwei Appliken im Louvre ist das Hamburger Exemplar nicht vergoldet und weniger eingehend ziseliert; auch fehlen Helm und Schwert. Weitere Unterschiede betreffen etwa die Zeichnung der Schwertscheide; Ränder und Einfassungen werden stärker herausgearbeitet. Keinesfalls kann man in den beiden Bronzen des Louvre eine "weitaus jüngere Stilauffassung" erkennen, wie B. von Rützen-Kositzkau annimmt.

Lit.: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15, 1970, S.328-330 (Brigitte von Rützen-Kositzkau).

Ausst.: Grupello 1971, S.362/63, Nr.328, Taf.196 (Seelig).

LXXII/4

Applik an einem Bibliotheksschrank

New York, Verst. Parke-Bernet 1952. - Provenienz:
Comtesse de Cepoy.

Lit.: Seligman 1968, S.295, Anm.17.

Desjardins irrtümlich zugeschriebene Werke

LXXIII

Ludwig XIV. in antiker Rüstung

Achtziger oder frühe neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Vollrunde Statuette. Rotes Wachs, bronzefarben gefaßt. Der Kommandostab in der rechten Hand und der Schwertgriff fehlen; mehrere leichte Beschädigungen. H. 36 cm. - Bayonne, Musée Bonnat, Inv.Nr.400. - Provenienz: Slg. Léon Bonnat.

Der Bozzetto, im Zusammenhang mit Kat.Nr.LXXIV entstanden, galt traditionell als Arbeit Girardons. Brinckmann schlug 1925 erstmals Desjardins als Autor vor. Im Museumskatalog von 1930 (wie in der Neuausgabe von 1952) wurde die Statuette als Werk eines anonymen Bildhauers "d'après le modèle de la statue de Coysevox, aujourd'hui au Musée Carnavalet" bezeichnet. Beide Hypothesen lassen sich nicht aufrechterhalten. Souchal 1977 sieht die Statuette als Originalmodell Desjardins' an. Siehe auch S.75-78 und Kat.Nr.LXXIV.

Lit.: Gustave Gruyer und Ph. Jolyet: Ville de Bayonne. Musée Bonnat. Catalogues sommaires de la Collection Bonnat et de la Collection Municipale. Bayonne-Biarritz 1903, S.114, Nr.400 (Girardon); Antonin Personnaz und Georges-Bergès: Le Musée de Bayonne. Collections Bonnat. Paris 1925 (= Collections publiques de France. Memoranda), S.13 (Girardon); Brinckmann, Barock-Bozzetti, Bd.3, 1925, S.96/97, Taf.51; Ville de Bayonne. Musée Bonnat. Catalogue sommaire. Paris 1930, S.56, Nr.350 (Neuausg. 1952, S.35, Nr.350); Réau 1946, S.294, Anm.8; Ausst. Kat. Gruppello 1971, S.389, unter Nr.358 (Seelig); Souchal 1977, S.251, Nr.41b.

LXXIV

Ludwig XIV. in antiker Rüstung

Achtziger oder frühe neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts. - Vollrunde Statuette. Hellrötliche Terrakotta, über rotem Bolus

vergoldet. Nase restauriert, die Spitze bestoßen. Finger der rechten Hand restauriert. Leichte Bestoßungen an Helm und Standplatte. Statuette (einschließl. Standplatte): H. 84 cm; Standplatte: 4,2 x 30,5 x 29,4 cm. - Maincy, Slg. Château Vaux-le-Vicomte. - Provenienz: 8. Februar 1879 bei dem Händler Miallet in Paris erworben (frdl. Mitt. des Besitzers).

Maumené/d'Harcourt machten 1932 auf die Statuette aufmerksam, die sie Martin Desjardins zuschrieben und als ein um 1678 entstandenes Modell der Versailler Marmorstatue betrachteten. Dem folgte Cordey 1935. Réau wies 1946 erstmals auf den Zusammenhang mit dem Bozzetto in Bayonne hin. In einer stilistischen Analyse sah Volk 1966 in der Statuette die flämischen Züge des Bildhauers Desjardins. Doch handelt es sich um die Arbeit eines anonymen Künstlers, die in typologischer Hinsicht zur Nachfolge des Versailler Standbilds zählt. Souchal 1977 betrachtet die Statuette als ein Originalmodell Desjardins'. Siehe auch S.75-78. Dr. Christian Theuerkauff, Berlin, machte mich freundlicherweise auf eine 1979 in der Londoner Heim Gallery befindliche Terrakotta-Statuette von 50 cm Höhe aufmerksam, die weitgehend der freilich größeren Figur in Vaux-le-Vicomte entspricht. Nur fehlt hier die feine Ornamentik, gleich zahlreichen Details der Rüstung und Gewandung. Insgesamt ist die Draperie stark vereinfacht und stellenweise hart schematisiert. Im Unterschied zum Modell in Vaux-le-Vicomte ruht der Stab - wie bei der S.76 erwähnten Denkmalsnachzeichnung - auf dem hinter dem Herrscher liegenden Brustpanzer.

Lit.: Maumené/d'Harcourt 1932, S.234/35, Nr.343; Jean Cordey: Note sur une statuette de Martin Desjardins représentant Louis XIV (Nachtrag zu Fernand Mazerolle: La maquette de la statue de Louis XIV par Jean Varin). In: BSHAF 1935, S.274, Taf. vor S.273; Réau 1945/46, S.146; Réau 1946, S.294, Abb.S.296; Volk 1966, S.68, Abb.41; Seelig, Desjardins, 1972, S.175, Anm.1; Souchal 1977, S.252, Nr.41c .

Ausst.: Grupello 1971, S.389/90, Nr.358, Taf.197 (Seelig).

LXXV

Ludwig XIV. als Herkules

Wohl Frankreich 19.Jahrhundert.

LXXV/1

Marmor. 97,5 x 49,2 x 35,5 cm (einschl. Standplatte). Hinten auf der Standplatte signiert: "DES IARDINS. 1675". - Washington (D.C.), National Gallery of Art, Samuel H.Kress Collection, Inv.Nr.A-1651. - Provenienz: Paris, Slg. Maximo Sciolette (angeblich aus Familienbesitz); New York, Germain Seligman; Washington, Samuel H.Kress Collection K 334 (erworben 1954).

Siehe ausführlicher S.69-75.

Lit.: Réau 1945/46, S.145-48 (mit Abb.); Réau 1946, S.292, 294 und 300, Abb.S.290/91 und 293; Paintings and Sculpture from the Kress Collection acquired by the Samuel H. Kress Foundation 1951-1956. Washington 1956, S.224, Nr.89 (Abb.); Paintings and Sculpture from the Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art.Smithsonian Institution. Washington 1959, Abb.S.442; Seligman 1968, S.285-295, Abb.1; Herding 1970, S.56; Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15, 1970, S.329/30 (Brigitte von Rützen-Kositzkau); Ausst.Kat. Grupello 1971, S.363, unter Nr.328 (Seelig); Seelig, Desjardins, 1972, S.161, Anm.2; Garms 1973, S.165; Gerhard P.Woeckel: Beiträge zu dem höfischen Werk des Bildhauers Johann Baptist Straub. In: Alte und moderne Kunst 142/43, 1975, S.33, Anm.21; Kat. Middeldorf 1976, S.98/99, Abb.171; Hodgkinson 1977, S.424.

LXXV/2

Marmor. Höhe (ohne Standplatte) ca. 91 cm; Standplatte: 6 x 30 x 33 cm. - Châtillon-sous-Bagneux, Privatsammlung. - Provenienz: Kunsthandel.

Grobe Ausführung. Siehe auch S.71.

Lit.: Kat. Middeldorf 1976, S.99, Anm.16. '

LXXV/3

Marmor. - Paris, Slg. Maximo Sciolette. - Provenienz: Angeblich Familienbesitz.

Die Oberfläche des nicht ganz vollendeten Exemplars erscheint daher noch weicher als die der Washingtoner Statuette. Die Physiognomie stimmt stärker mit den Appliken überein. Siehe auch S.71.

Lit.: Seligman 1968, S.291; Kat. Middeldorf 1976, S.99, Anm.16.

LXXV/4

Marmor. H. (einschl. Standplatte) ca. 100 cm. Auf dem Nackenschutz des Helmes signiert: DJ 1678. - Ehemals Paris, Slg. Louis Rouart.

Recht roh gearbeitetes Exemplar. Eine der Lilien oben auf dem Rücken rechts weist mit der Spitze nach unten. Die Keule ist mit Astlöchern versehen und stark gekerbt. Siehe auch S.69/70.

Lit.: Rouart 1908, S.217-220 (mit Abb.); Maumené/d'Harcourt 1932, S.212, Nr.315; Réau 1946, S.292 und 294; Seligman 1968, S.288; Kat. Middeldorf 1976, S.98,99.

LXXV/5

Marmor. H.95 cm; Sockel: Br.30 cm, T.33 cm. - Poitiers, Faculté des Sciences Humaines.

Die Keule ist stark gekerbt; um ein mittleres Astloch sind kreisförmige Ornamente gelegt. Vgl. Kat.Nr.LXXV/2.

Lit.: Kat. Middelndorf 1976, S.99, Arm.16.

LXXV/6

Marmor. H.100 cm. - Brüssel, Kunsthandel (1958: G.Giroux).

Lit.: Connaissance des Arts 78, August 1958, S.26 (mit Abb.)

LXXV/7

Terrakotta. Statuette (einschl. Standplatte): H. ca. 91,5 cm; Standplatte: Br. 27 cm, T. 34 cm. - Paris, Kunsthandel (1970: Jacques Kugel). - Provenienz: Verst. London, Sotheby's, 16. Mai 1968, S.60, Nr.106.

Grobes Exemplar mit starker Kerbung der Plinthe. Eine der Lilien oben auf dem Rücken rechts ist mit der Spitze nach unten wiedergegeben.

LXXV/8

Terrakotta. Signiert: Desjardins f 1678". - Paris, Verst. Drouot, Saal 6, 16.10.1953.

Keule stark gekerbt und mit Astlöchern versehen.

LXXVI

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Statuette. Gips, bronzefarben gefaßt. Bauch des Pferdes durch eine Stange abgestützt. Bruchstellen und Risse an der Kuppe, am Schweifansatz und an der linken Vorderhand des Pferdes wie am linken Unterschenkel des Königs. Spitze des Schwertes und eine der Strähnen der Mähne abgebrochen. Einfach profilierte Standplatte in Holz. Statuette (ohne Standplatte): H. 61,5 cm; Standplatte: H. 5,8 cm. - Stockholm, Nationalmuseum, Sk 744. - Provenienz: Schloß Drottningholm (dort 1777 erwähnt).

Die 1923 von Lindblom mit der Zuschreibung an Girardon publizierte Statuette wurde 1928 von Josephson ausführlich als Arbeit Desjardins' behandelt; irrtümlich identifizierte er die

Skulptur mit einer der Statuetten aus Desjardins' Atelier, die Daniel Cronström um 1702 nach Stockholm schickte (siehe unsere Kat.Nr.LIV/38). Maumené/d'Harcourt 1932, die eine Datierung um 1690 vorschlugen, wiesen die Attribution an Desjardins zurück. Friis 1933 sprach sich gleichermaßen gegen Girardons wie Desjardins' Autorschaft aus. Volk 1966 führte zugunsten Desjardins' weitere Argumente an, die aber der Schlüssigkeit entbehren (Übereinstimmungen mit der Reitergruppe der zwei Lyoneser Sockelzeichnungen [Kat.Nr.LIV/4 und 5 und S.227 ff.] sowie Parallelen zum Modello in Vaux-le-Vicomte [Kat.Nr.LXXIV und S.76-78]).

Stilistisch läßt sich das Gipsmodell, das auf Grund des Porträts in die zweite Hälfte der achtziger Jahre zu datieren ist, nicht in Desjardins' Werk einordnen. Im Vergleich zur zierlich-eleganten Reiterstatuette in Windsor (Kat.Nr. LIV/34) ist die Stockholmer Gruppe, mit dem energisch vorwärtsdrängenden Pferd, vehementer bewegt und insgesamt durch eine kräftigere Formauffassung charakterisiert. Gewand und Panzer sind meist weniger ornamentiert (bezeichnenderweise findet sich anstelle einer kompliziert gebildeten Satteldecke das einfache Löwenfell). Die Draperie wirft sich stark; das zurückflatternde Paludamentum bildet im Rücken des Reiters einen Bausch. - In allem unterscheidet sich die Statuette nicht nur von Desjardins' Arbeiten, sondern auch von den übrigen Reiterdarstellungen der Hofkunst. Zugleich folgt sie am entschiedensten dem Denkmal des Marc Aurel¹⁾, das - in Entsprechung zur 1688 geäußerten Kritik Charles Perraults²⁾ - in den Monumenten der Pariser Bildhauer keinen nennenswerten Widerhall fand. Der Gipsstatuette eignen eben jene Züge, die Perrault an der Statue des Marc Aurels tadelt: namentlich die starke Hebung der rechten Vorderhand und die energische Wendung des Pferdekopfes.³⁾ Perraults Urteil über den Marc Aurel könnte auch für das Stockholmer Modell gelten: "... il y a de l'action, il y a de la vie, mais toutes choses y sont outrés (sic)".⁴⁾ Es sind weitere motivische Übereinstimmungen mit dem Marc Aurel zu nennen. So sitzt der recht groß proportionierte Reiter ebenfalls weit vorn. Auch richtet sich die Gruppe ausschließlich zu einer Seite hin, wie es in der Wendung des Pferdes, in Blick und Gestus des Reiters zum Ausdruck kommt. Ferner ist auf die hochstehende Mähne und den zurückwehenden Schweif zu verweisen. Schließlich stellt das vor der Brust geknotete Löwenfell, das bei Reiterdarstellungen Ludwigs XIV. nur selten begegnet, nahezu ein Antikenzitat dar.⁵⁾

Als Autor der Statuette mag ein südfranzösischer Künstler in Frage kommen. Deutliche Analogien zeigt das 1685 von dem Toulouser Bildhauer Marc Arcis geschaffene Wachsmo-⁶⁾ dell eines Reiterdenkmals Ludwigs XIV. im Musée des Augustins zu Toulouse. Die Übereinstimmungen betreffen den Körperbau und die Bewegung des - im Verhältnis zum Reiter recht kleinen - Pferdes, das kräftig ausgreift und den Hals weit herumwendet; auch hier unterstreichen Mähne und Schweif die Lebhaftigkeit des Tieres. Ähnliche Resultate zeitigt der Vergleich zwischen dem Porträtkopf der Stockholmer Statuette und der Terrakottabüste Ludwigs XIV., die Marc Arcis 1677 modellierte.⁷⁾ Das Bildnis des Stockholmer Louis XIV läßt eine ähnliche Konzeption erkennen: Das kraft-

voll-breite, leicht aufgedunsene Gesicht wird dicht von kräftigen Locken gerahmt, die fast ganz die Stirn verdecken. Der Ausdruck ist ruhig-gelassen; es fehlen die strenge Zeichnung und die psychologische Zuspitzung, die etwa den Königsbüsten Antoine Coysevox' zu eigen sind. Im Detail freilich unterscheiden sich Marc Arcis' Werke weitgehend von der Stockholmer Skulptur, deren südfranzösische Provenienz - auf die auch die Parallelen zu Pierre Pugets Reiterrelief Ludwigs XIV. aus den Jahren 1685/86 deuten⁸⁾ - letztlich hypothetisch bleiben muß.

- 1) Siehe ausführlich Knauer 1968; zu dem in Paris aufgestellten Gipsabguß des Marc Aurel, dessen Gußformen am 13. Juni 1685 in Rom verschifft worden waren, siehe Callisen 1941, S.137.
- 2) Parallèle, Bd.1, 1688, S.185-87.
- 3) ebd. S.186: "Le Cheval leve la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le peut, il se ramene de telle sorte, qu'il semble avoir l'encoleure demise..".
- 4) ebd. S.186.
- 5) Siehe z.B. die marmorne Reiterstatuette des Kaisers Commodus (?) im Vatikanischen Museum (Harald von Roges de Maumont: Antike Reiterstandbilder. Berlin 1958, S.60/61, Abb.30), die bereits dem 17. Jahrhundert bekannt war. Vgl. für das Motiv auch Herding 1970, S.119.
- 6) Musée de Toulouse. Catalogue des Antiquités et des Objets d'art. Toulouse 1865, S.323, Nr.863; E. Roschach: Catalogue des Musées archéologiques de la ville de Toulouse. Toulouse 1892, Nr.863; Fontaine 1914, S.233 und 237-39; Jules Chalande: Histoire monumentale de l'Hôtel de Ville de Toulouse I. Toulouse 1922 (Sonderdruck aus Revue historique de Toulouse), S.86/87; Réau 1959, Bd.1, S.242; Robert Mésuret: Les galeries du Capitole de Toulouse de 1565 à 1793. In: Revue du Louvre et des Musées de France 11, 1961, S.271 sowie jetzt Souchal 1977, S.8-10, Nr.42. Zur Geschichte des am 31. Oktober 1685 von den Ständen der Languedoc beschlossenen Reiterdenkmals Ludwigs XIV. siehe auch Boislisle 1888, S.226-29. Das zunächst für Toulouse vorgesehene Monument wurde schließlich 1718 in Montpellier errichtet; die Ausführung übernahmen die Bildhauer Pierre Mazeline und Simon Hurtrelle. Wie bisher übersehen wurde, zeigt das im Versailleser Museum M.V.5867 befindliche Bildnis Simon Hurtrelles von Claude-Guy Hallé im Hintergrund die Reiterstatue von Montpellier: m.W. ist dies das einzige sichere Zeugnis, welches das Aussehen des Monumentes überliefert. Mit der auf dem Gemälde wiedergegebenen Statue läßt sich jedoch keine der Bronzestatuetten Ludwigs XIV. verbinden.
- 7) Toulouse, Musée des Augustins, Nr.885; Ausst.Kat. Age of Louis XIV 1958, S.120, Nr.293.

8) Herding 1970, S.184, Nr.48, Abb.244 und 250).

Lit.: Lindblom 1923, S.25, Abb.9 und S.170, Anm.25; Josephson, Desjardins, 1928, S.180-82, Abb.5; Maumené/d'Harcourt 1932, S.255, Nr.382; Friis 1933, S.288/89, Abb.181; Micheaux 1953, S.39; Kat. Stockholm, Nationalmuseum, Äldre utländska målningar och skulpturer. Stockholm 1958, S.278, Abb.S.277; Volk 1966, S.68 und 86, Anm.22; Herding 1970, S.119; Ausst.Kat. Gruppello 1971, S.362, unter Nr.327 (Seelig).

LXXVII

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Um 1700. - Statuette. Zink. Marmorsockel. Statuette (ohne Sockel): H. 58 cm. - Versailles, Musée National du Château de Versailles et des Trianons, M.V. 2194.

Die meisten Autoren geben als Material Zink an; Maumené/d'Harcourt 1932 sprechen von Blei. Möglicherweise ist die Skulptur mit einer Statuette identisch, die während der Revolution mit dem Besitz des Prince de Condé konfisziert wurde und somit in Staatseigentum übergang (Furcy-Raynaud 1912, S.282: "Du 8 prairial an VI une petite statue de Louis XIV en métal, espèce d'étain"). Nach 1830 wurde die Statuette unter der Nummer 3488 AC mit der Zuschreibung an Desjardins nach Versailles überwiesen (Courajod 1894). Dieser Attribution wurde - bis hin zu Micheaux 1953 - verschiedentlich zugestimmt. Hingegen wies namentlich Volk 1966 die Zuschreibung an Desjardins entschieden zurück. - Girardons Namen brachten erstmals Nolhac/Pératé 1896 in Vorschlag. Auch Josephson 1928 sprach sich für Girardons Autorschaft aus. Gardes, Maquettes, 1974 griff, in seiner Untersuchung der dem Versailler Exemplar nah verwandten Ausführung in L y o n (Kat.Nr.LXXVIII), Josephsons These auf und suchte sie mit weiteren Argumenten zu untermauern: die Statuetten seien als Reduktionen des von Girardon für den Maréchal de Boufflers geschaffenen Reiterdenkmals anzusehen. Doch weisen die Skulpturen keines der charakteristischen Kennzeichen der Werke Girardons auf, so daß der Vorschlag schon aus stilistischen Gründen zurückzuweisen ist. Auch ergeben sich keine Verbindungen zu Desjardins' Oeuvre. Vielmehr handelt es sich um Arbeiten eines bislang anonymen Ateliers, denen - als weit qualitativere Repräsentanten des Statuettentypus - zwei Bronzen Ludwigs XIV. in C h a m p s (gelbliche Bronze mit Resten brauner Patina; aus mehreren Teilen kunstvoll zusammengesetzt, so daß die feinen Nähte kaum sichtbar sind; Maße einschließlich des reichen Louis XV-Sockels: H. 78 cm, L. 50 cm, Br. 27 cm; die wohl aus dem Besitz des Comte Cahen d'Anvers, dem früheren Besitzer des Schlosses von Champs, stammende Statuette ist vermutlich mit der zur Weltausstellung 1878 ausgeliehenen Bronze identisch, die Piot 1878, S.822 erwähnt; siehe ferner Ausst.Kat. Louis XIV 1960, S.144, Nr.734 und Volk 1966, S.87, Anm.38) und in W e s t o n P a r k, Salop

(die Kenntnis der 56,5 cm hohen Bronzestatuetten im Besitz des Earl of Bradford verdanke ich Dr. Jennifer Montagu, London, die mich freundlicherweise auf die Photos B 61/432 und 433 des Courtauld Institute of Art hinwies) zur Seite zu stellen sind. Den beiden letztgenannten, weitgehend identischen Exemplaren, die eine flache Terrainplinthe aufweisen, ist eine weit brillantere Oberflächenbehandlung zu eigen, der auch das edlere Material der Bronze zugute kommt. Dagegen sind die Varianten in Versailles und Lyon der Formgebung nach summarischer aufgefaßt. Auch zeigen sich verschiedene Änderungen motivischer Art: Bei der Versailler Statuette ist die Satteldecke mit Quasten versehen, bei der Lyoneser Skulptur ist der Panzer um zusätzliche Ranken bereichert. Ohnehin weist das Exemplar in Lyon die bedeutendsten Abweichungen auf: Das Porträt Ludwigs XIV. ist leicht modifiziert, der Monarch trägt keinen Lorbeerkranz.

Der Gruppe sind zwei als Pendants konzipierte Statuetten des Versailler Museums anzuschließen, die zum einen den Grand Dauphin (H. 55 cm; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.255, unter Nr.383), zum anderen einen unbekannten Fürsten darstellen (H.55 cm; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.255, Nr.383 sehen in der Bronze irrtümlich ein Porträt Ludwigs XIV.; die Gesichtszüge lassen entfernt an den - damals allerdings wohl schlankeren - Regenten Philippe d'Orléans denken). Freilich blicken beide Reiter nach rechts, so daß sie kompositorisch nicht unmittelbar aufeinander bezogen sind. Das Pferd der unidentifizierten Statuette entspricht exakt den Arbeiten in Versailles M.V. 2194 und Lyon Nr.1326. Die Gestalt des Fürsten aber stimmt nur generell mit den anderen Exemplaren überein: Nahezu alle Details der Draperie und der Rüstung sind unterschiedlich aufgefaßt; zudem dient ein Löwenfell als Satteldecke. - Die Statuette des Grand Dauphin variiert den besprochenen Typus noch stärker. Gewisse Ähnlichkeiten zeigt allein das Pferd, das - etwa des hochgebundenen Schweifes wegen - mit den Bronzen in Champs und Weston Park in Verbindung zu bringen ist. Der Reiter jedoch trägt die zeitgenössische Rüstung und sitzt auf einem über die Schabracke gelegten Sattel; hingegen ist auf Steigbügel verzichtet. Der Zusammenhang mit den übrigen Exemplaren manifestiert sich nur im Faltenstil.

Der hier in sechs z.T. sehr unterschiedlichen Varianten vorgestellte Statuettentypus wird auf vorteilhafteste Weise durch die beiden Bronzen in Champs und Weston Park vertreten, die weder Girardon noch Desjardins zuzuschreiben sind. Indessen ergeben sich Übereinstimmungen mit dem Stockholmer Gipsmodell (Kat.Nr.LXXVI), dessen Pferd ähnlich gebaut und ähnlich bewegt, zudem mit fast identischem Zaumzeug versehen ist. Auch zeigen sich deutliche Analogien in der Anlage des Paludamentums, der Tunica und der Lederriemen; der großzügige Bogen des Mantels der Stockholmer Skulptur läßt an das Versailler Bronzenpaar denken.

Freilich handelt es sich überwiegend um motivische, kaum um stilistische Gemeinsamkeiten, so daß der Künstler des Stockholmer Gipsmodells keinesfalls als Urheber des besprochenen Statuettentypus in Frage kommt. Vielmehr ist der anonyme Bild-

hauer der Reiterbronzen von Champs und Weston Park der temperierten Formensprache der offiziellen Kunst verpflichtet: Auf dem weniger vehement ausschreitenden Pferd scheint der Herrscher in steifer Pose gleichsam zu thronen; da er zudem recht groß proportioniert ist, geht die Ausgewogenheit der Gruppe verloren. Nun erhält auch der Dekor starkes Gewicht. Vermutlich wurde der Typus von vornherein für den kleinen Maßstab konzipiert; die Statuetten sind weder als Modelle noch als Reduktionen eines Denkmals anzusehen.

Lit.: Soulié Teil 2, ⁴1881, S.209, Nr.2194 (Desjardins); Boislisle 1888, S.39, Anm.1 (Desjardins?) und S.218/19, Anm.3 (Coysevox?); Courajod 1894, S.116; Nolhac/Pératé 1896, S.111 (Girardon oder Desjardins); Lami 1906, S.152 (Desjardins); Brinckmann 1919, S.355, Abb.346 (Girardon); Krohn 1922, Bd.2, S.109, Anm.1 (Desjardins); Lindblom 1923, S.170, Anm.24; Hildebrandt 1924, S.62, Abb.84 (Girardon); Francastel 1928, S.81 (nicht von Girardon); Josephson, Desjardins, 1928, S.182-86, Abb.9 (Girardon); Grossmann 1931, S.86/87, Abb.XXII/11 (Girardon); Maumené/d'Harcourt 1932, S.255/56, Nr.384 (Nachahmung der Denkmäler Desjardins' und Girardons, nach 1701); Friis 1933, S.282, Abb.177; Schneider 1939, S.108/09, Abb.61 (Girardon); Callisen 1941, S.136, Anm.48; Micheaux 1953, S.38/39 (Desjardins); Opdycke 1956/57, S.44; Ausst.Kat. Age of Louis XIV 1958, S.95, unter Nr.199; Ausst.Kat. Le XVII^e siècle français 1958, unter Nr.267; Ausst.Kat. Huit siècles 1964, S.57, unter Nr.70; Volk 1966, S.87, Anm.38 (nicht von Desjardins, um oder kurz nach 1700); Gardes, Maquettes, 1974, S.226 ff., Abb.3.

LXXVIII

Ludwig XIV. auf schreitendem Pferd

Um 1700. - Statuette. Blei. Verschiedene Risse. Weißer Marmorsockel. Statuette (ohne Sockel): H. 60 cm, L. 52,5 cm. - Lyon, Musée Lyonnais des Arts Décoratifs, Nr.1326. - Provenienz: Versteigerung Paris, 15.12.1913, Nr.68 (mit Abb.); Slg. Marius Paulme; auf deren Versteigerung (Paris, 15.5.1929, Nr.292, Abb.195 mit Zuschreibung an Desjardins) veräußert an Schoeller; Sammlung Mme. L. Surmont; aus deren Besitz verkauft am 15.3.1935. In der Pariser Galerie Charpentier durch das Lyoneser Museum erworben.

Von Micheaux 1953 als Modell des Lyoneser Reiterdenkmals bezeichnet. Dem folgt 1958 der Ausst.Kat. Age of Louis XIV; im Ausst.Kat. Huit siècles 1964 dagegen wird die Zuschreibung an Desjardins nur zögernd übernommen. Volk 1966 und Gardes 1975 weisen die Attribution entschieden zurück. Siehe auch die Angaben zu der ähnlichen Statuette in Versailles (Kat.Nr.LXXVII).

Lit.: Maumené/d'Harcourt 1932, S.243, Nr.361 und S.256, unter Nr.384; Micheaux 1953, S.39/40, Abb.1; Volk 1966, S.87, Anm.38; Gardes, Maquettes, 1974, S.224 ff., Abb.1/2.

Ausst.: Le XVII^e siècle français 1958, Nr.267; Age of Louis XIV 1958, S.94/95, Nr.199 (Desjardins); Huit Siècles 1964, S.57, Nr.70 (Desjardins?).

LXXIX

Ludwig XIV. auf steigendem Pferd

Nach Philippe Bertrand (?), 18. Jahrhundert. - Bronze. Zaumzeug und Zügel in Metallblech. Schwert fehlt (nur Öse vorhanden). Reiter einschließlich Löwenfell getrennt gegossen und auf Pferd aufgeschraubt. Holzsockel mit Messingeinlagen und Satyrhermen an den Ecken. Statuette(ohne Sockel): H. 42 cm. - Versailles, Musée National du Château de Versailles et des Trianons, M.V.2172.

Die Bronze ist wohl mit einer nach 1830 dem Museum in Versailles überwiesenen Statuette identisch (Courajod 1894, S.116: "Statues équestres. Louis XIV. Bronze"); demnach handelt es sich kaum um alten Kronbesitz. - Traditionell wurde die Bronze Desjardins zugeschrieben und als Modell für das Denkmal von Aix bezeichnet. Peter Volk erbrachte 1966 den Nachweis, daß es sich um die unvollständige Fassung eines Typus handelt, der ursprünglich den von der fliegenden Victoria bekrönten König zu Pferd über zwei Gefangenen zeigt. Vornehmlich auf Grund des Porträtkopfes datierte Volk das Exemplar gegen 1690. Doch ist die wenig qualitätvolle Statuette eher als Arbeit des 18. Jahrhunderts anzusehen; der Typus selbst wurde wahrscheinlich von Philippe Bertrand geschaffen (s. S.245 ff.).

Lit.: Kat. Soulié, Teil 2, ⁴1881, S.204, Nr.2172; Boislisle 1888, S.39, Anm.4; Brinckmann 1919, S.323 und 335, Abb.345; Louis Réau: Etienne-Maurice Falconet. Paris 1922, Bd.2, S.354; Lindblom 1923, S.34, Abb.13; Hildebrandt 1924, S.62; Josephson, Desjardins, 1928, S.188-90, Abb.12; Francastel 1928, S.79; Grossmann 1931, S.86, Abb.XXII, 7; Mauméné/d'Harcourt 1932, S.253/54, Nr.378; Friis 1933, S.289 und 340, Abb.182; Dahl 1935, S.71; Callisen 1941, S.139, Anm.74; Mauricheau-Beaupré 1947, Teil 2, Abb.2 (Desjardins); Kat. Weihrauch 1956, S.190; Denys Sutton in: GBA 6.F.54, 1959, II, S.84/85; Volk 1966, S.69, 71, 74 und 83, Kat.Nr.1, Abb.42 und 46; Kat. Hodgkinson 1970, S.132, unter Nr.46.

LXXX

Historia

Antoine Coysevox, um 1681-1683. - Relief. Bronzierter Gips. L. 1,90 m. - Versailles, Schloß, Salon de la Guerre.

Nachdem Piganiol de la Force in der 1738 erschienenen "Description des châteaux et parcs de Versailles & de Marly" den

gesamten Reliefschmuck des im Versailler Salon de la Guerre befindlichen Kamins - d.h. das Relief des über die besiegten Gegner hinwegsprenghenden Königs (s. auch S.241) wie das Relief der schreibenden Historia - Desjardins zugewiesen hatte (Kuraszewski 1974, S.68, Anm.9), bezeichnete Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque des environs de Paris, 1755, S.62 (41779, S.97/80) allein das Historia-Relief als Desjardins' Werk. Der Autor übernahm die irrige Zuschreibung auch in den Vies des fameux sculpteurs 1788, S.106. Bis zum 19.Jahrhundert begegnet sie in den Versailles-Guiden. - Siehe für die nachweislich von Coysevox geschaffene Skulptur der Historia auch die in Stockholm befindliche Zeichnung CC 1875 (Patrik Reuterswärd: Drawings by Claude Audran II. In: Master Drawings 2, 1964, S.151, Anm.30).

Lit.: Guy Kuraszewski: La cheminée du salon de la Guerre au château de Versailles. Sa création et ses transformations successives. In: BSHAF 1974, S.68/69, Anm.9 (mit Lit.); Souchal 1977, S.187, Nr.25c.

LXXXI

Stehende Madonna mit Kind

Gilles Guérin, um 1658-60. - Sandstein. Höhe: ca. 2,30 m. - Paris, St-Thomas-d'Aquin. - Provenienz: Paris, Eglise des Minimes; Paris, Musée des Monuments français.

Hl. Franz von Paula

Gilles Guérin, um 1658-60. - Sandstein. Paris, St-Joseph des Carmes. - Provenienz: s.o.

Vier Kardinaltugenden Temperantia, Fortitudo, Justitia und Prudentia

Gilles Guérin, um 1666-68. - Ehemals Paris, Eglise des Minimes (verschollen).

Die "Eglise des Minimes" an der Place Royale wies neben dem Hochaltar die Statuen der Madonna und des Hl. Franz von Paula auf; in der Kapelle der Herzöge von Vieuxville befanden sich u.a. die Figuren der Kardinaltugenden. Die Attributionen der Führer sind widersprüchlich: Le Maire 1685, Bd.2, S.153 und Brice 1687, Bd.1, S.194, schrieben die beiden Hochaltargestalten Gilles Guérin zu; Thiery 1787, Bd.1, S.683/84 gab sowohl die Madonna und den Hl. Franz von Paula wie die vier Kardinaltugenden Gilles Guérin. Dagegen sah Hébert 1766, Bd.1, S.317/18 die Figuren des Hochaltars als Arbeiten von Simon Guillain an, während er die vier Kardinaltugenden Martin Desjardins zuschrieb. In der Attribution an Desjardins folgte ihm A.-N. Dézallier d'Argenville (Voyage pittoresque de Paris, 31757, S.284 und Vies des fameux sculpteurs, 1788, S.108); im Revo-

lutionsinventar vom 20. Dezember 1790 wurden alle sechs Statuen als Werk Martin Desjardins' angesehen (Stein 1890, S.98 und 100).

Alexandre Lenoir zeigte die sechs Skulpturen im Musée des Monuments français unter Martin Desjardins' Namen (siehe u.a. das Katalogprojekt vom 19. Thermidor des Jahres II: Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1886, S.186). Am 11. Prairial des Jahres VI (= 30. Mai 1798) wurde Lenoir durch den Innenminister ermächtigt, die sechs Fuß hohe Statue der Justitia aus den Minimes, die man hier Desjardins zuschrieb, dem Justizminister zur Verfügung zu stellen (siehe u.a. Albert Lenoir, Archives, Bd.2, 1887, S.352). Die Figur der Prudentia übersandte Lenoir im Jahr X der Kirche St-Germain des Prés (Boinet Bd.3, 1964, S.198). Beide Skulpturen sind nicht mehr nachzuweisen.

Die Statuen der Fortitudo und der Temperantia wurden am 29. September 1799 für eine Feier nach St-Thomas d'Aquin verbracht. Die Madonna gelangte 1802 dorthin (Boinet Bd.3, 1964, S.198 und 195); sie allein hat sich erhalten. Um 1820 wurde die Figur des Hl. Franz von Paula in die Kirche St-Joseph des Carmes verbracht; heute steht sie dort im Garten (Jacques Vanuxem: St-Joseph des Carmes. Paris o.J. [1947?], S.14 und 16, Abb.S.8 und Boinet Bd.2, 1962, S.66). Die Skulpturen der Madonna und des Hl. Franz von Paula stellen Werke Gilles Guérins dar; die durch die Führer des 18. Jahrhunderts wie durch Alexandre Lenoir vorgenommene Zuschreibung an Desjardins ist nicht zutreffend. Auch die vier verlorenen Statuen der Kardinaltugenden aus der Vieuville-Kapelle werden von Gilles Guérin gearbeitet worden sein, der nachweislich die heute im Louvre befindlichen Grabmalsfiguren des Herzogs von Vieuville und seiner Gemahlin schuf. Zusammenfassend zu dem Komplex siehe Vanuxem 1938 (nicht zugänglich war mir Jacques Vanuxems Thèse de l'Ecole du Louvre aus dem Jahr 1937) sowie jetzt Forest 1973, mit genauen Angaben zur Entstehung der Figuren.

Lit.: Immerzeel 1842/43, S.69; Baert, Ausg.1848, S.85; Marchal 1895, S.465; Lami 1906, S.152 (alle 6 Figuren als Arbeiten Martin Desjardins'); Th-B Bd.4, 1910, S.215; Paul Fromageot: La statue de Saint François de Paule au couvent des Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard. In: Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 35, 1908, S.81/82; Jacques Vanuxem: La sculpture religieuse au Musée des Monuments français (1790-1816). In: Bulletin des Musées de France 10, 1938, S.142; Boinet Bd.2, 1962, S.66 und Bd.3, 1964, S.195 und 198; Blumer 1965, Sp.1410; Marie-Thérèse Forest: Les sculptures de Gilles Guérin au Couvent des Minimes à Paris. In: BSHAF 1973, S.121-29, Abb.6/7; Bénézit 1976, Bd.3, S.523.

LXXXII

Büste Ludwigs XIV.

Umkreis François Girardon, um 1685. - Bronze. Hohlguß. Buntmarmorner Sockel. Büste(ohne Sockel): H. 39 cm; Sockel: H. 13,3 cm. - Versailles, Musée National du Château de Versailles et des Trianons, M.V.2166.

Pératé 1896 und Nolhac/Pératé 1896 stellten die Frage, ob die Büste eventuell von Desjardins gefertigt sei. Entgegen dieser Vermutung zeigt die Skulptur starke Übereinstimmungen mit den Porträtköpfen der nach Girardons Monument der Place Vendôme gefertigten Reiterstatuetten (siehe die ausführliche Begründung des Verfassers im Ausst.Kat. Grupello 1971).

Lit.: Jean Du Seigneur: Coysevox et ses ouvrages. In: Revue universelle des arts 1, 1855, S.40; Kat. Soulié, Teil 2, 41881, S.202, Nr.2166; Boislisle 1888, S.39, Anm.4; André Pératé: Les portraits de Louis XIV au Musée de Versailles. In: Mémoires de la Société des Sciences morales, des lettres et des arts de Seine-et-Oise 20, 1896, S.8; Nolhac/Pératé 1896, S.109; Maumené/d'Harcourt 1932, S.217, Nr.323; Claire Constans: Evocation de l'appartement de Madame de Maintenon. In: Revue du Louvre et des Musées de France 26, 1976, S.204 (als Desjardins).

Ausst.: Grupello 1971, S.391/92, Nr.361, Taf.190.

LXXXIII

Vier Jahreszeiten

Unbekannter französischer Bildhauer, um 1710/20. - Vollrunde Bronzegruppen. Frühling: H.49 cm; Sommer: H.48,5 cm; Herbst: H.59 cm; Winter: H.51 cm. - Windsor Castle, Royal Art Collection.

Für die Zurückweisung der bisherigen Attribution an Desjardins und die Zuschreibung an einen Bildhauer im Umkreis von Bertrand und van Clève siehe die Argumentation des Verf. in den Ausst.Kat. Grupello 1971 und Max Emanuel 1976.

Lit.: Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris, ³1757, S.108/09; Hébert 1766, Bd.1, S.116; Verst.Kat.L.-J.Gaignat. Paris 1769, S.47/48, Nr.62 (siehe Emile Dacier: Catalogues de ventes et livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin. Bd.6, Nr.XI. Paris 1921); Baert Ausg. 1848, S.212; Louis Courajod: Livre-Journal de Lazare Duvaux. Paris 1873, Bd.1, S.CCLXXIV; Marchal 1895, S.465/66; Francis J.Watson: Some Royal French Furniture from the English Royal Collection. In: The Connoisseur's Coronation Book. London 1953, S.69; Ausst. Kat. George IV 1966, S.31/32, Nr.64; ders.: Les marchands-merciers et le goût français au XVIII^e siècle. In: L'OEil 151-53, September 1967, S.21 und 81, mit Abb.; Cecili 1968, S.97, Abb.4; Ausst.Kat. Grupello 1971, S.395/96 unter Nr.365/66.

Ausst.: Max Emanuel 1976, Bd.2, S.319/20, Nr.730, mit Abb.
(Herbst und Winter).

LXXXIV

Vier Sklaven

Vollrund. Blei. Rötlich-braune Patina in Bronze-Imitation.
H. zwischen 22 und 24 cm. - Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, Nr.9293-96.

Die vier Sklaven, die Peter Volk als "Martin Desjardins nahe-
stehend" bezeichnet, lassen stilistisch keine Beziehungen zu
den Gefangenen der Place des Victoires oder zu anderen Werken
Desjardins' erkennen. Ohnehin handelt es sich nicht um eigen-
ständige Arbeiten, sondern um recht ungeschickte Nachbildungen
qualitätvollerer Exemplare: eine 24,5 cm hohe Bronzestatuetten
des früheren Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Kat. Bode 41930,
S.39/40, Nr.186, Taf.61) entspricht im Aufbau exakt dem Sklaven
Nr.9294, ist aber wesentlich sorgfältiger durchgearbeitet. Wenn
auch Bodes Zuschreibung an Pietro Francavilla fraglich ist, so
erscheint doch die Datierung in den Beginn des 17. Jahrhunderts
zutreffend.

Lit.: Pierre Verlet: Nouvelles acquisitions des Musées nationaux.
Département des Objets d'Art du Moyen-Age, de la Renaissance
et des Temps Modernes. In: Bulletin des Musées de France 11,
1946, Nr.1, S.33, Abb.20; Volk 1964, S.185, Anm.111.

A N H A N G

NACHTRÄGE

zu S.253, Anm.3

Für die Zitierung der Aufsätze von Philippe Baert ist neben der sehr kurzen Erwähnung der Arbeiten Martin Desjardins' bei Baert 1848, S.85 auch deren ausführlichere Behandlung bei Baert 1849, S.166-71 und 211/12 zu berücksichtigen.

zu S.267, Anm.110

Für das Motiv der Skulptur, auf die sich der Dargestellte stützt, siehe auch Julius S.Held: Rembrandt's Aristotle and other Rembrandt Studies. Princeton 1969, S.25-28, Abb.22-25.

zu S.272, Anm.147

Siehe jetzt auch das Architektur-Capriccio des Pierre-Antoine Demachy aus dem späteren 18. Jahrhundert (Paris, Verst.Palais d'Orsay, Ader-Picard-Tanjan, 23.2.1978, Nr.36: Öl/Lwd., 52 x 39 cm, unter dem Titel "Ronde animée"; frdl. Hinweis von Mme G.Bresc-Bautier), welches das Denkmal der Place des Victoires auf einen von einer offenen Kolonnade eingefassten Platz versetzt; dort wird das Standbild von zahlreichen Passanten bestaunt. Die Wiedergabe des Monuments selbst, die durchaus dokumentarischen Wert besitzt, steht der Zeichnung Grégoires (Kat.Nr.XLV/54) nahe; doch ist das Denkmal noch stärker von der Seite gesehen.

zu S.272, Anm.152

Zu der mit herrscherlicher Würde sich verbindenden Bedeutung des Stabs siehe Julius S.Held: "Le Roi à la Ciasse". In: Art Bulletin 40, 1958, S.147-49.

zu S.343, Anm.784

Siehe auch die negative Beurteilung der mit "indignation" wahrgenommenen Sklaven bei M. de la R***: Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France ... fait dans les années 1775-76-77-78. Bd.1, Amsterdam 1783, S.125/26.

zu S.498 und 500-502, Kat.Nr.XLV/85-89

Die fünf Reliefs Kat.Nr.XLV/85-89 wurden bereits 1898 mit dem Denkmal der Place des Victoires in Zusammenhang gebracht (J.C.Robinson: The Bronze Relievi from the Kew Palace. In: The Times 4.6.1898, S.6). The Illustrated London News Nr.3915, 2.5.1914, S.716 würdigte ausführlich die Übergabe der fünf Tondi, die als politisch motivierte Geste Georgs V. "during his Entente Cordiale visit to Paris" im Jahr 1914 erfolgte.

zu S.498 und 502

Die sechs Reliefs gelangten am 27.5.1980 in Monte Carlo aus

dem Besitz der Trustees of the Conyngham Heirloom Trust zur Versteigerung (Verst.Kat.Sotheby Parke Bernet Monaco, 26./27.5.1980, Nr.1145-1150, mit einem Abriß der Geschichte der Place des Victoires).

zu S.515, Kat.Nr.LIIa

Bacchus und Ariadne

Martin Desjardins 1687

Zeichnung. Feder und Pinsel in Grau. 35,0 x 26,1 cm.

Signiert unten links "M. van den Bogaert. (Gallis Des Jardins) fecit 1687". - Paris, Privatbesitz.

Madame Geneviève Bresc-Bautier machte mir freundlicherweise nach Abschluß des Manuskripts das Blatt zugänglich, das als die einzige bislang bekannte figürliche Zeichnung des Bildhauers zu gelten hat. Zwar erscheint die Signatur mit der vorangestellten niederländischen Fassung des Namens ungewöhnlich; doch ist kaum anzunehmen, daß die Signatur nachträglich von anderer Hand hinzugefügt wurde, zumal Desjardins als Zeichner keinen Namen besaß. Das sehr detailliert ausgeführte Blatt, das kaum als Entwurf eines Reliefs anzusehen ist, erscheint unsicher in der Bildung der flächig angelegten Gestalten (man vergleiche vor allem das Relief des Friedens von Nymwegen Kat.Nr.XLV/82); die Verkürzung des linken Arms der Ariadne ist nicht beherrscht. Deren Sitzmotiv nimmt Züge der Vigilance Kat.Nr.LVIII voraus, ohne daß die Figur jedoch die großzügige Komposition der späten Skulptur besitzt. Der lineare Charakter der Draperie gemahnt vielmehr noch an die Reliefs der Place des Victoires.

zu S.523, Kat.Nr.LIV/1

Wie weitere Nachforschungen ergaben, handelt es sich bei dem von Opdycke 1956/57 und Souchal 1977 genannten angeblichen Bronzefragment der Louis XIV-Statue Martin Desjardins' lediglich um eine Gipsabformung des rechten Fußes Ludwigs XIV. von der Lyoneser Königsstatue des François Lemot aus der Restaurationsepöche. Der Gipsabguß wurde am 4. November 1825 von der Stadt Lyon dem Grafen Lezay-Marnesia dargebracht, der sich als ehemaliger Präfekt des Départements Rhône für die Wahl des Bildhauers Lemot ausgesprochen hatte. Später gelangte der Fuß als Geschenk der Familie Lezay-Marnesia nach Nancy. Der im Eigentum des dortigen Musée des Beaux-Arts befindliche Gips wurde zunächst im Musée Historique Lorrain deponiert und 1958 als Leihgabe an das Musée Historique de Lyon abgegeben (dortige Inv.Nr.D 58.1). Für freundliche Auskünfte danke ich namentlich Mlle Monique Ray sowie Mme Madeleine Rocher-Jauneau und M. Jean-Michel Tuchscherer in Lyon.

zu S.548, Kat.Nr.LV/1 und 2

Ein weiteres Exemplar der kleinformatigen Bronzestatue der Marie-Thérèse 1979 in Monte Carlo, Black Nadeau Gallery (Kat. Sculpture and Works of Art 1500 to 1900, Monte Carlo 1979, Nr.17: aus der Sammlung Edward T.Stotesbury, Philadelphia).

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

AAF	Archives de l'Art français
BSHAF	Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français
G&A	Gazette des Beaux-Arts
NAAF	Nouvelles Archives de l'Art français
RAAM	Revue de l'art ancien et moderne
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd.1 ff., Stuttgart 1937 ff.
RSBAD	Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements
Th-B	Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg.): All- gemeines Lexikon der bildenden Künstler. 37 Bde. Leipzig 1907-1950
AN	Archives Nationales
BN	Bibliothèque Nationale
Est.	Département des Estampes/Cabinet des Estampes
Min.cent.	Minutier central
Mss.	Département des Manuscrits
Rés.	Réserve

VERZEICHNIS DER HÄUFIGER ZITIERTEN LITERATUR

- Adam, Antoine: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. 5 Bde. Paris 1948-56
- Artaud, François: Sur l'ancienne statue équestre de Louis XIV, à Lyon. In: Archives historiques et statistiques du département du Rhône 2, 1825, S.348-359
- ders.: Sur la nouvelle statue équestre de Louis XIV à Lyon. In: Archives historiques et statistiques du département du Rhône 3, 1825/26, S.161-206
- Aubery, Antoine: Des justes prétentions du roy sur l'empire. Paris 1667
- Audin, Marius und Eugène Vial: Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais. 2 Bde. Paris 1918/19
- Baert, Philippe: Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas. In: Compte-Rendu des Séances de la Commission Royale d'Histoire 14, 1848, S.39-101 und 528-574; ebd. 15, 1849, S.119-225
- Batiffol, Louis: Autour de Richelieu. Paris 1937 (= Nouvelle collection historique Bd.24)
- Bauchal, Charles: Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français. Paris 1887
- Baudoin, Jean: Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures ... tirée des recherches et des figures de César Ripa. 2 Teile, Paris 1644/43
- Beaulieu, Michèle: La Diane d'Anselme Flamen et ses "Compagnes". In: Revue du Louvre et des Musées de France 23, 1973, S.83-88
- Becker, Jochen: Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571-1574. In: Simiolus 5, 1971, S.75-115
- Bénézit, E.O.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, dessinateurs et graveurs ... Neuausgabe. 10 Bde. Paris 1976
- Benoist, Luc: La sculpture française. Paris 1945 (= Arts, style et techniques)
- Berckenhagen, Ekhart: Dubois, Mellin, Silvestre: Zeichnungen des 17. Jahrhunderts für Berlin. In: Berliner Museen N.F.21, 1971, S.78-80

- Berger, Robert W.: Antoine Le Pautre. A French Architect of the Era of Louis XIV. New York 1969 (= Monographs on Archaeology and the Fine Arts Bd.XVIII)
- Beyer, Victor und Geneviève Bresg: Au Musée du Louvre. La sculpture française du XVII^e siècle. Gorle (Bergamo) 1977
- Bion, Jean Marie, Charles-Gabriel-Frédric Christin und François-Pascal Delattre: Inventaire des diamans de la couronne ... existans au Garde-Meuble. 2 Bde. Paris 1971
- Biver, Paul und Marie-Louise: Abbayes, monastères et couvents de Paris des origines à la fin du XVIII^e siècle. Paris 1970
- Dies.: Abbayes, monastères, couvents de femmes à Paris des origines à la fin du XVIII^e siècle. Paris 1975
- Blanc, Charles: Le trésor de la curiosité. 2 Bde. Paris 1857/58
- Bloch, Marc: Les rois thaumaturges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre. Straßburg 1924 (= Publications de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg XIX)
- Blondel, François: Cours d'architecture ... 5 Teile in 1 Bd. Paris 1675-1683 (21698)
- Blondel, Jacques-François: Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels ... 4 Bde. Paris 1752-1756
- Ders. und Pierre Patte: Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes par J.-F.Blondel. 6 Bde. Paris 1771-1777
- Blumer, M.-L.: Desjardins. In: Dictionnaire de biographie française. Bd.10, Paris 1965, Sp.1409/10
- Blunt, Anthony: Art and Architecture in France 1500 to 1700. Harmondsworth 1957 (= The Pelican History of Art Bd.4)
- Boffrand, Germain: Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV, élevée par la ville de Paris dans la Place de Louis le Grand, en 1699. Paris 1743
- Boinet, Amédée: Les églises parisiennes. 3 Bde. Paris 1958-1964

- Boislisle, Arthur-Michel de: Notices historiques sur la place des Victoires, et sur la place de Vendôme. In: Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France 15, 1888, S.1-272
- Boos, Manfred: Französische Kunstdliteratur zur Malerei und Bildhauerei 1648 und 1669. "Das Gesuch des Martin de Charmois" (1648) und André Félibiens "Vorwort" zu seiner Conférences-Ausgabe (1669). Diss. phil. München 1964. Druck München 1966
- Bottineau, Yves: L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746. Bordeaux 1960 (= Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques 29)
- Bouhours, Père Dominique: Histoire de Pierre d'Aubusson Grand-Maistre de Rhodes. Paris 1676
- Bourgeois, Émile: Le Grand Siècle. Louis XIV, les Arts, les Idées. Paris 1896
- Bourget, Pierre und Georges Cattau: Jules Hardouin Mansart. Paris 1960 (= Les grands architectes)
- Brice, Germain: Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris. 2 Bde. Paris 1684 (21687; 31698; 51706; 81725; 91752)
- Brière, Gaston: Le parc de Versailles. Sculpture décorative. Paris 1911
- Ders.: Le château de Versailles. Architecture et décoration. 2 Bde. Paris 1911
- Brinckmann, Albert Erich: Barockskulptur. Berlin-Neubabelsberg 1919 (= Handbuch der Kunstwissenschaft)
- Ders.: Barock-Bozzetti. 4 Bde. Frankfurt 1923-1925
- Brummer, Hans Henrik: The Statue Court in the Vatican Belvedere. Stockholm 1970 (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 20)
- Bush, Virginia L.: The Colossal Sculpture of the Cinquecento. Ph.D. Thesis Columbia University 1967. Druck New York-London 1976
- Callisen, S.A.: The Equestrian Statue of Louis XIV in Dijon and Related Monuments. In: Art Bulletin 23, 1941, S.131-140
- Cecil, Robert A.: Some Elaborate Designs for Eighteenth-Century French Bronzes. In: Apollo 87, 1968/I, S.95-99

- Chaleix, Pierre: Philippe de Buyster. Contribution à l'histoire de la sculpture française du XVII^e siècle. Paris 1967
- Chambray, Roland Fréart de: Parallèle de l'architecture antique et de la moderne. Ausg. Paris 21702
- Champier, Victor: Les anciens almanachs illustrés. Paris 1886
- Chapeaurouge, Donat de: Theomorphe Porträts der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 42, 1968, S.262-302
- Clapasson, André: Histoire et description de la ville de Lyon. Ausg. Lyon 21761
- Clarac, Frédéric de: Musée de Sculpture antique et moderne. 6 Bde. Paris 1841-1853
- Clark, Ruth: Sir William Trumbull in Paris 1685-1686. Cambridge 1938
- Collard, Louis-Henri: Corneille van Clève, sculpteur ordinaire des bâtiments du Roi (10 juin 1646 - 31 décembre 1732). In: BSHAF 1967, S.193-210
- Collombet, François-Zénon: Etudes sur les historiens du Lyonnais. 2 Bde. Lyon 1839-1844
- Cordemoy, J.L. de: Nouveau traité de toute l'architecture, ou l'art de bastir ... Paris 1714
- Cordey, Jean: Colbert, Le Vau et la construction du château de Vincennes au XVII^e siècle. In: GBA 6.F.9, 1933/I, S.273-93
- Ders.: Note sur une statuette de Martin Desjardins représentant Louis XIV. In: BSHAF 1935, S.274
- Corrard de Breban: Notice sur la vie et les oeuvres de François Girardon de Troyes. Troyes 21850
- Courajod, Louis: La statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen. In: GBA 2.F.12, 1875/II, S.44-55
- ders.: Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français. 3 Bde. Paris 1878-1887
- ders.: Le buste de Pierre Mignard du Musée du Louvre. In: GBA 2.F.29, 1884/I, S.153-65
- ders.: Histoire du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre. Paris 1894 (= Petite bibliothèque d'art et d'archéologie Bd.14)

- Crozet, René: La vie artistique en France au XVII^e siècle (1598-1661). Les artistes et la société. Paris 1954
- Dahl, Ilse: Das barocke Reitermonument. Düsseldorf 1935
- Dandré-Bardon, Michel-François: Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts. Paris 1765
- Dangeau, Philippe de Courcillon, Marquis de: Journal (hrsg. von Eudore Soulié, Louis-Etienne Dussieux u.a.). 19 Bde. Paris 1854-1860
- d'Aviler, Augustin-Charles: Cours d'architecture ... 2 Bde. Paris 1694/93
- Dayot, Armand: Louis XIV. Illustrations d'après des peintures, sculptures, gravures, objets, etc., du temps. Paris 1909
- Description de la statue ou du monument érigé à la gloire du Roy Louis XIV. par Monsieur le Mareschal, Duc de la Feuillade. Paris, chez Pierre Marteau 1690
- Desjardins, Tony: Monographie de l'Hôtel-de-Ville de Lyon restauré sous l'administration de MM. Vaisse et Chevreau. Paris 1867
- Dézallier d'Argenville, Antoine-Nicolas: Voyage pittoresque de Paris ... Paris ³1757
- Ders.: Voyage pittoresque des environs de Paris, ou description des maisons royales ... Paris 1755 (²1762, ³1768, ⁴1779)
- Ders.: Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie Royale. Paris 1781. Nachdruck bei Anatole de Montaiglon (Hrsg.): Descriptions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture par son secrétaire Nicolas Guérin et par Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville le fils 1715-1781. Paris 1893.
- Ders.: Vies des fameux sculpteurs, depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages. Paris 1787 (identische Ausg. Paris 1788)
- Digard, Marthe: Jacques Sarrazin, son oeuvre - son influence. Paris 1934
- Dimier, Louis: L'Hôtel des Invalides. Paris ²1928 (= Petites Monographies des Grands Edifices de la France)

- Dreux du Radier, Jean-François: L'Europe illustre, contenant l'histoire abrégée des souverains, ... des artistes ... depuis le XV^e siècle compris jusqu'à présent ... 6 Bde. Paris 1755-1765
- Dreyss, Charles (Hrsg.): Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin. 2 Bde. Paris 1860
- Dulaure, Jacques-Antoine: Histoire physique, civile et morale de Paris. 7. Aufl., 4 Bde und 1 Atlas-Bd., Paris 1839
- Dumolin, Maurice: Etudes de topographie parisienne. 3 Bde. Paris 1929-1931
- Ders. und George Outardel: Paris et la Seine. Paris 1936 (= Les églises de France Bd.5)
- Dumont, Jean: Le Cérémonial diplomatique. 2 Bde. Amsterdam-Haag 1739 (= Supplément au Corps universel diplomatique du droit des gens Bd.4/5)
- du Pradel, Abraham: Le livre commode contenant les adresses de la ville de Paris ... pour l'année bissextile 1692. Paris 1692
- Dussieux, Louis-Etienne, Eudore Soulié u.a. (Hrsg.): Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'Ecole impériale des Beaux-Arts. 2 Bde. Paris 1854 (= Archives de l'art français Bd.15/16)
- Dussieux, Louis-Etienne: Le Château de Versailles. Histoire et description. 2 Bde. Versailles 1881
- Ellenius, Allan: Karolinska bildidéer. Uppsala 1966 (= Acta Universitatis Upsaliensis. Ars Suetica Bd.1)
- Erizzo, Sebastiano: Discorso di Sebastiano Erizzo sopra le medaglie de gli antichi. Venedig 1568
- Expilly, Abbé Jean-Joseph: Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France. 6 Bde. Paris 1762-1770
- Faniel, Stéphane (Hrsg.): Le XVII^e siècle français. Paris 1958 (= Collection Connaissance des Arts Bd.3)
- Félibien des Avaux, André: Recueil de descriptions des peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy. Paris 1689.
- Ders.: Description du Château de Versailles, de ses peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roy. Paris 1696

- Ders.: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes. 6 Bde. Ausgabe Trevoux 1725
- Félibien des Avaux, Jean-François: Description de l'église royale des Invalides. Paris 1706
- Ders.: Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle. Paris 1703.
- Félibien, Michel: Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France. Paris 1706
- Ders.: Histoire de la ville de Paris (hrsg. von Guy-Alexis Lobineau). 5 Bde. Paris 1725
- Fillon, Benjamin und Anatole de Montaiglon: Raon et Desjardins (1674). In: NAAF 3, 1874/75, S.208
- Fontaine, André: Les collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris 1910 (= L'art dans l'ancienne France)
- Ders.: Académiciens d'autrefois. Paris 1914 (= L'art dans l'ancienne France)
- Fontenai, Louis-Abel de Bonafous, Abbé de: Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des architectes ... 2 Bde. Paris 1776
- Francastel, Pierre (Hrsg.): Relation de la visite de Nicodème Tessin à Marly, Versailles, Clagny, Rueil et Saint-Cloud en 1687. In: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 28, 1926, S.150-67 und 274-300
- Ders.: Girardon. Paris 1928 (= L'Art français)
- Ders.: La sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique. Paris 1930
- François-Poncet, André, François-Albert Buisson, Louis Hautecoeur und André Gutton: La chapelle du collège des Quatre-Nations. La coupole de l'Institut de France. Le tricentenaire d'un bâtiment 1662-1962. Paris 1965
- Francqueville, Robert de: Pierre de Francqueville, sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548-1615). Paris 1968
- Fransolet, Mariette: François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII, 1597-1643. Brüssel 1942 (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires coll. in-4°, 2^e série, t.IX)

- Fremantle, Katharine: The Baroque Town Hall of Amsterdam.
Utrecht 1959 (= Orbis Artium. Utrechtse Kunsthistorische
Studien Bd.4)
- Friis, Hjalmar: Rytterstatuens Historie i Europa fra Oldtiden
indtil Thorvaldsen. Kopenhagen 1933
- Fuessli, Johann Rudolph: Allgemeines Künstler-Lexicon.
Ausg. Zürich 1779
- Funck-Brentano, Frantz: L'ancienne France. Le Roi. Paris 1913
- Furcy-Raynaud, Marc: Les tableaux et objets d'art saisis
chez les émigrés et condamnés, et envoyés au Muséum
central. In: AAF N.F.6, 1912, S.245-343
- Gabriels, Juliane: Artus Quellinus, de Oude, "kunstryck
belthouwer". Antwerpen 1930
- Galle, Léon: Projet d'une statue équestre du roi à Lyon.
Premier projet de la statue de Louis XIV, élevée dans
la même ville en 1713. In: RSBAD 27, 1903, S.444-52
- Galletti, Johann Georg August: Reise nach Paris im Sommer 1808.
Gotha 1809
- Gardes, Gilbert: La décoration de la place Royale de Louis
le Grand (Place Bellecour) à Lyon, 1686-1793. I.:
Histoire du monument équestre, 1686-1792. In Bulletin
des Musées et Monuments lyonnais 5, 1974, H.1, S.185-207.
II.: Maquettes et réductions de la statue équestre,
attributions erronées. In: ebd. 5, 1974, H.2, S.219-29;
III.: Les fontaines et leur système hydraulique. In:
ebd.5, 1974, H.4, S.261-90; IV.: Les plans et les
façades. In: ebd.5, 1975, H.3, S.327-56
- Ders.: Le monument équestre de Louis XIV à Lyon et les
monuments équestres de ce roi au XVII^e et au début
du XVIII^e siècles. In: L'art baroque à Lyon. Actes
du colloque (Lyon 27-29 octobre 1972). Lyon 1975,
S.79-161
- Garms, Jörg: Un pavillon contenant une statue royale et une
fontaine, d'après les projets retrouvés parmi les papiers
de Charles Le Brun. In: BSHAF 1973, S.151-69
- Gillot, Hubert: La querelle des anciens et des modernes en
France. Nancy 1914
- Girodie, André: Les Titon, amateurs d'art, et le "Parnasse
français". In: BSHAF 1928, S.60-77
- Godefroy, Théodore: Le Cérémonial françois (hrsg. von Denys
Godefroy). 2 Bde. Paris 1649

Gonse, Louis: La sculpture française depuis le XIV^e siècle.
Paris 1895

Gramberg, Werner: Die Düsseldorfer Skizzenbücher des
Guglielmo della Porta. 3 Teile. Berlin 1964

Graham, Victor E. und William Mc Allister Johnson: Estienne
Jodelle. Le Recueil des inscriptions 1558. A Literary
and Iconographical Exegesis. Toronto 1972

Gros de Boze, Claude: Médailles sur les principaux événements
du règne de Louis le Grand, avec des explications
historiques. Paris 1702

Ders.: Médailles sur les principaux événements du règne
entier de Louis le Grand, avec des explications
historiques. Paris 1723

Grossmann, Otto: Das Reiterbild in Malerei und Plastik.
Berlin 1931

Grouchy, Emmanuel-Henri vicomte de: Nouveaux documents sur
le peintre Pierre Mignard. In: NAAF 3.F.8, 1892,
S.240-56

Ders.: Everhard Jabach, collectionneur parisien (1695). In:
Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de
l'Ile-de-France 21, 1894, S.217-292

Guérin, Nicolas: Description de l'Académie royale des arts
de peinture et de sculpture. Paris 1715

Guiffrey, Jules-Joseph: Lettres de noblesse accordées aux
artistes en France au XVII^e et au XVIII^e siècles. In:
Revue historique, nobiliaire et biographique N.S.8,
1873, S.1-44

Ders.: Documents sur Pierre Mignard et sur sa famille
(1660-1696). In: NAAF 3, 1874/75, S.1-144

Ders.: Les Caffiéri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs,
étude sur la statuaire et sur l'art du bronze en
France au XVII^e et au XVIII^e siècle. Paris 1877

Ders.: Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis
XIV. 5 Bde. Paris 1881-1901

Ders.: Roger Schabol et François Aubry, sculpteurs et
fondeurs ordinaires du Roi (juin 1692). In: NAAF 9,
1882, S.111-22

Ders.: Inventaire général du mobilier de la Couronne sous
Louis XIV (1663-1715). 2 Bde. Paris 1885/86

- Ders.: Lettres de noblesse et décorations de l'ordre de St. Michel conférées aux artistes au XVII^e et au XVIII^e siècle. In: NAAF 3. F.5, 1889, S.225-45
- Ders.: Les statues et les bustes de Louis XIV. In: NAAF 3. F.5, 1889, S.246-49
- Ders.: Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Paris 1915 (= AAF N.F.9)
- Guilhermy, François de: Inscriptions de la France du V^e siècle au XVIII^e. 5 Bde. Paris 1873-1883
- Guillet de Saint-Georges: Martin van den Bogaert, dit Desjardins (1695). In: Louis-Etienne Dussieux u.a. (Hrsg.): Mémoires inédits... Paris 1854, Bd.1, S.386-401
- Gundolf, Friedrich: Cäsar. Geschichte seines Ruhmes. Berlin 1925
- Gurlitt, Cornelius: Andreas Schlüter. Berlin 1891
- Gutkind, Erwin Anton: International History of City Development. Bd.5: Urban Development in Western Europe: France and Belgium. New York-London 1970
- Gutton, André: La Chapelle du Collège des Quatre-Nations (1662-1962). La Coupole de l'Institut de France. La restauration de la Coupole de l'Institut. In: Les Monuments Historiques de la France N.F. 9, 1963, S.1-58
- Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939
- Hamon, Françoise: L'Hôtel de Rambouillet de la Place des Victoires. In: Revue de l'Art 13, 1971, S.76-79
- Hautecoeur, Louis: Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV. Paris-Brüssel 1927
- Ders.: Histoire de l'Architecture classique en France. Bd.2: Le Règne de Louis XIV. 2 Teile. Paris 1948
- Ders.: Louis XIV - roi soleil. Paris 1953
- Ders.: Paris. 2 Bde. Paris 1972
- Hébert: Dictionnaire pittoresque et historique. 2 Bde. Paris 1766

- Helbig, Wolfgang: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4.Aufl. (hrsg. v. Hermine Speier), 4 Bde. Tübingen 1963-1972
- Herdning, Klaus: Pierre Puget. Das bildnerische Werk. Berlin 1970
- Hildebrandt, Edmund: Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Wildpark-Potsdam 1924 (= Handbuch der Kunstwissenschaft)
- Hodgkinson, Terence W.I.: Sculpture of the Grand Siècle (Rez. von Souchal 1977). In: Apollo 106, November 1977, S.423/24
- Holzhausen, Walter: Die Bronzen Augusts des Starken in Dresden. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 60, 1939, S.157-86
- Hoog-Virault, Simone: Etienne Le Hongre 1628-1690. Paris, Thèse de l'Ecole du Louvre 1960 (Masch.-Ms.)
- Huisman, Philippe: Les bustes de Pierre Mignard. In: GBA 6.F.51, 1958/I, S.267-72.
- Humbert, Jean: Les obélisques de Paris: projets et réalisations. In: Revue de l'art 23, 1974, S.9-29
- Immerzeel, Johannes: De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders ... van het begin der 15^e eeuw tot heden. 3 Bde. Amsterdam 1842
- Ingersoll-Smouse, Florence: La sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle. Paris 1912
- Jacquot, Joseph: Ce que l'Académie royale des inscriptions et médailles a fait pour la Ville de Lyon. In: Actes du 89^e Congrès national des Sociétés savantes, Lyon 1964, section d'archéologie. Paris 1965, S.249-73
- Dies.: Médailles et jetons de Louis XIV d'après le manuscrit de Londres add.31.908. 4 Bde. Paris 1968
- Jal, Auguste: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Paris 1867 (21872)
- Jestaz, Bertrand: Jules Hardouin-Mansart et l'église des Invalides. In: BGA 6.F.66; 1965/II, S.59-74
- Josephson, Ragnar: Le monument du triomphe pour le Louvre. Un projet de Charles Le Brun retrouvé. In: Revue de l'art ancien et moderne 53, 1928/I, S.21-34

- Ders.: Martin Desjardins es ses monuments de Louis XIV.
In: Revue de l'art ancien et moderne 53, 1928/I,
S.171-91
- Ders.: Les projets pour la place Vendôme. In: L'Architecture
41, 1928/3, S.83-91
- Ders.: Kungarnas Paris. Stockholm 1943
- Jouin, Henry: Conférences de l'Académie royale de peinture
et de sculpture. Paris 1883
- Ders.: Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Paris 1889
- Kantorowicz, Ernst H.: The King's Two Bodies. A Study in
Mediaeval Political Theology. Princeton (New Jersey)
1957
- Ders.: Oriens Augusti - Lever du Roi. In: Dumbarton Oaks
Papers 17, 1963, S.117-77
- Keller, Harald: Das Nachleben des antiken Bildnisses von der
Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg-Basel-Wien
1970
- Ders. (Hrsg.): Die Kunst des 18. Jahrhunderts. Berlin 1971
(= Propyläen Kunstgeschichte Bd.10)
- Keller, Ulrich: Reitermonumente absolutistischer Fürsten.
Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funk-
tionen. München-Zürich 1971 (= Münchner Kunsthistorische
Abhandlungen Bd.2)
- Keller-Dorian, Georges: Antoine Coysevox (1640-1720). Catalogue
raisonné de son oeuvre. 2 Bde. Paris 1920
- Keutner, Herbert: Über die Entstehung und die Formen des
Standbildes im Cinquecento. In: Münchner Jahrbuch
der bildenden Kunst 3.F.7, 1956, S.138-68
- Ders.: Sculpture Renaissance to Rococo. London 1969
(= A History of Western Sculpture)
- Kleinclausz, Arthur (Hrsg.): Lyon des origines à nos jours.
La formation de la cité. Lyon 1925
- Knauer, Elfriede R.: Das Reiterstandbild des Kaisers Marc
Aurel. Stuttgart 1968 (= Werkmonographien zur bildenden
Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Nr.128)
- Krohn, Mario: Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse
i det 18. Aarhundrede. 2 Bde. Kopenhagen 1922

- Kunoth, George: Die Historische Architektur Fischers von Erlach. Düsseldorf 1956 (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 5)
- Lacombe, Jacques: Dictionnaire portatif des beaux-arts. Paris 21755 (1. Ausg.Paris 1752)
- Lacombe de Prezel, Honoré: Dictionnaire iconologique ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures ... Paris 1756 (Ausc. Paris 1779 in 2 Bden)
- Lafolie, Charles-Jean: Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf à Paris. Paris 1819
- Lambert, Abbé Claude-François: Histoire littéraire du règne de Louis XIV. 3 Bde. Paris 1751
- Lami, Stanislas: Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV. Paris 1906
- Ders.: Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle. 2 Bde. Paris 1910/11
- Landais, Hubert: Recherches sur les collections de statuettes de bronze en France au XVIII^e siècle. Paris, Thèse de l'École du Louvre 1948 (Masch.-Ms.). Resümee in: Musées de France 13, 1948, S.222/23
- Ders.: Some Bronzes from the Girardon Collection. In: Connoisseur 148, 1961, S.136-44
- Langenskiöld, Eric: Pierre Bullet, the Royal Architect. Stockholm 1959 (= Kungl.Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, Antikvariska Serien 8)
- Langner, Johannes: Die Deckenbilder der Spiegelgalerie im Schloß von Versailles. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin. Sitzungsberichte N.F.19, 1970/71, S.9-11
- Lankheit, Klaus: Florentiner Bronze-Arbeiten für Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. In: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 3.F.7, 1956, S.185-210
- Ders.: Eine Serie barocker Antiken-Nachbildungen aus der Werkstatt des Massimiliano Soldani. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 65, 1958, S.186-98
- Ders.: Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743. München 1962 (= Italienische Forschungen. hrsg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 3.F. Bd.2)

- Lapauze, Henry: Histoire de l'Académie de France à Rome.
2 Bde. Paris 1924
- Laprade, Albert: François d'Orbay Architecte de Louis XIV.
Paris 1960 (= Les grands architectes)
- Lavedan, Pierre: Histoire de l'Urbanisme. Bd.3: Renaissance
et Temps modernes. Paris 1959
- Ders.: Histoire de l'urbanisme à Paris. Paris 1975 (= Nouvelle
Histoire de Paris Bd.5)
- Lavis, Ernest (Hrsg.): Histoire de France depuis les
origines jusqu'à la Révolution. 9 Bde. Paris 1903-1911
- Lebeuf, Abbé Jean: Histoire de la ville et de tout le
diocèse de Paris (hrsg. von Fernand Bournon). 7 Bde.
Paris 1883-1893
- Le Brun, Charles: Ein Discours oder Rede des Herrn Le Brun ...
über die allgemeine und sonderbare Ausdrückung der Affec-
ten. Nürnberg 1721
- Ders.: Expressions des passions de l'âme représentées en
plusieurs testes gravées d'après les dessins de Monsieur
Lebrun. Ausg. Paris 1956
- Lecomte, Florent: Cabinet des singularitez d'architecture,
peinture, sculpture et graveure. 3 Bde. Paris 1699/1700
(2. Aufl. Brüssel 1702)
- Legrand, Jacques-Guillaume und Charles-Paul Landon: Description
de Paris et de ses édifices. 4 Teile in 2 Bänden.
Paris 1808
- Lejeune de Boulencourt: Description générale de l'Hostel royal
des Invalides. Paris 1683
- Le Maire, C.: Paris ancien et nouveau. 3 Bde. Paris 1685
- Lemée, François: Traité des statues. Paris 1688
- Lemonnier, Henry: L'art français au temps de Louis XIV
(1661-1690). Paris 1911
- Ders. (Hrsg.): Procès-verbaux de l'Académie royale d'archi-
tecture. 9 Bde. Paris 1911-1926 (Bd. 10: Table Général.
Paris o.J.)
- Ders.: Le Collège Mazarin et le Palais de l'Institut (XVII^e-
XIX^e siècle). Paris 1921
- Le Moyne, Pierre: De l'art de régner. Paris 1665

- Lenoir, Albert (Hrsg.): Archives du Musée des Monuments Français, 3 Bde. Paris 1883-1897 (= Inventaire général des richesses d'art de la France Bd.5,1-3)
- Lenoir, Alexandre: Musée des Monumens français ou Description historique et chronologique des statues ... 8 Bde. Paris an IX (= 1800)-1821
- Le Rouge, Georges-Louis: Les curiositez de Paris. Paris 1716 (Neuausgabe hrsg. von A.de Montaiglon, Paris 1883)
- Levi, Annalina Calò: Barbarians on Roman Imperial Coins and Sculpture. New York 1952 (= Numismatic Notes and Monographs Nr.123)
- Lewis, Douglas: Two Equestrian Statuettes after Martin Desjardins. In: Studies in the History of Art 6, 1974, S.143-55
- Lewy, Else: Pietro Tacca. Köln o.J. (1928)
- Lindblom, Andreas: Frans Barock- och Rokokoskulptur i Sverige. Uppsala 1923
- Lippold, Georg: Die griechische Plastik. München 1950 (= Handbuch der Archäologie Bd.3)
- Lister, Martin: A Journey to Paris in the Year 1698. London 31699. Nachdruck (hrsg. v. Raymond Phineas Stearns) Urbana-Chicago-London 1967 (= Facsimile Reprints in the History of Science Bd.4)
- Loon, Gérard van: Histoire métallique des XVII^e provinces des Pays-Bas. 5 Bde. Den Haag 1732-1737
- Lorente Junquera, Manuel: Luis XIV en dos bronce del Museo del Prado. In: Archivo Español de Arte 30, 1957, S.265-69
- Ludman, Jean-Daniel: Projets de Robert de Cotte et de l'Agence des Bâtiments du Roi pour la Ville de Lyon. In: L'art baroque à Lyon. Actes du colloque (Lyon 27-29 octobre 1972). Lyon 1975, S.375-95
- Magne, Emile: Les fêtes en Europe au XVII^e siècle. Paris 1930
- Maffei, Paolo Alessandro und Domenico de Rossi: Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspicii della Santità di N.S. Papa Clemente XI. Rom 1704
- Mâle, Émile: L'art religieux après concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Paris 1932

- Marchal, Edmond: La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895
- Marie, Alfred und Jeanne: Versailles. Son histoire. Bd.1: Naissance de Versailles. 2 Teile. Paris 1968; Bd.2: Mansart à Versailles. 2 Teile. Paris 1972; Bd.3: Versailles au temps de Louis XIV. Mansart et Robert de Cotte. 2 Teile. Paris 1976
- Mariette, Jean: L'Architecture française. 3 Bde. Paris 1727. Nachdruck (hrsg. von Louis Hautecoeur). 3 Bde. Paris-Brüssel 1927-1929
- Martin, John Rupert: The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Brüssel 1972 (= Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Teil 16)
- Maumené, Charles und Louis d'Harcourt: Iconographie des rois de France. Teil 2: Louis XIV, Louis XV, Louis XVI. Paris 1932 (= AAF N.F.16)
- Maurice, Klaus: Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu ihrer Ikonologie. Berlin 1967 (= Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd.9)
- Mauricheau-Beaupré, Charles: L'art au XVII^e siècle en France. 2 Teile. Paris 1946/47
- Ders.: Palais et Jardins du Grand Siècle. Paris 1950
- Menestrier, Claude-François: Histoire du Roy Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons ... Paris 1689 (Ausg. Amsterdam 1691 und Paris 1693)
- Menzhausen, Joachim: Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Standbilder Gottfried Schadows. Diss.phil. Leipzig 1963 (Masch.-Ms.)
- Méthivier, Hubert: Le siècle de Louis XIV. Paris ⁵1968
- Meyer, Friedrich Johann Lorenz: Fragmente aus Paris im IVten Jahr der Französischen Republik. 2 Teile. Hamburg 1797
- Micheaux, Robert de: Deux sculptures du temps de Louis XIV au Musée lyonnais des Arts Décoratifs. In: Bulletin des Musées lyonnais 2, 1953, S.38-42
- Michel, André: Les accroissements du département des sculptures (Moyen age, Renaissance et Temps Modernes) au Musée du Louvre. In: GBA 4.F.13, 1917, S.49-74
- Ders. (Hrsg.): Histoire de l'Art. 8 Bde und Register-Bd. Paris 1905-1929

- Millin, Aubin-Louis: Antiquités nationales. 5 Bde. Paris 1790-1799
- Mongrédien, Georges: Louis XIV. Paris 1963
- Montagu, Jennifer: The Church Decorations of Nicodemus Tessin the Younger. In: Konsthistorisk Tidskrift 31, 1962, S.1-27
- Montaiglon, Anatole de: Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1792. Bd.1-10. Paris 1875-1892 (= AAF 98-107)
Paul Cornu: Table des Procès-verbaux...Paris 1909 (= AAF 108)
- Montfaucon, Bernard de: L'antiquité expliquée et représentée en figures. 5 Bde, Paris 1719; 5 Erg.-Bde, Paris 1724
- Mourey, Gabriel: Le livre de fêtes françaises. Paris 1930
- Müller, Walter: Zur schlafenden Ariadne des Vatikan. In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 53, 1938, S.164-74
- Neurdenburg, Elisabeth: De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en Tijdgenooten. Amsterdam 1948
- Nolhac, Pierre de und André Pératé: Le Musée national de Versailles. Paris 1896
- Nolhac, Pierre de: La création de Versailles d'après les sources inédites. Versailles 1901
- Ders.: Les jardins de Versailles. Paris 1906
- Oechslin, Werner: Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIII^e siècle et ses sources italiennes. In: GBA 6.F.77, 1971/I, S.201-238
- Opdycke, Leonard: An equestrian statuette of Louis XIV. In: Fogg Art Museum Annual Report 1956/57, S.36-44
- Orcibal, Jean: Louis XIV et les Protestants. Paris 1951
(= Bibliothèque de la Société d'Histoire Ecclésiastique de la France Bd.15)
- Orlandi, Pellegrino Antonio: L'Abecedario Pittorico. Bologna 1719
- Oudinot, Marthe: François Girardon. Son rôle dans les travaux de sculpture à Versailles et aux Invalides (documents inédits). In: BSHAF 1937, S.204-48

- Patin, Guy: Lettres de Gui Patin. Nouvelle édition augmentée de lettres inédites... (hrsg.v. Joseph-Henri-Gabriel Réveillé-Parisé). 3 Bde. Paris 1846
- Patte, Pierre: Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV ... Paris 1765
- Perrault, Charles: Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. 4 Bde. Paris 1688-1697. Nachdruck (hrsg. von Hans Robert Jauß), München 1964 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste Bd.2)
- Ders.: Des hommes illustres qui ont paru en France pendant de siècle. 2 Bde. Paris 1696-1700
- Ders.: Mémoires de ma vie sowie Claude Perrault: Voyage à Bordeaux (1669), hrsg. von Paul Bonnefon. Paris 1909 (= Ecrits d'amateurs et d'artistes)
- Picavet, Georges-Camille: La diplomatie française au temps de Louis XIV (1661-1715). Institutions, moeurs et coutumes. Paris 1930
- Piganiol de la Force, Jean-Aymar: Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly ... Paris 1701 (21707)
- Ders.: Description historique de la ville de Paris et de ses environs. Bd.1-10. Paris 1765
- Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Budapest-Berlin 1956
- Pinoteau, Hervé: Quelques réflexions sur l'oeuvre de Jean de Tillet et la symbolique royale française. In: Archives héraldiques suisses 70, 1956, S.2-25
- Piot, Eugène: La sculpture à l'exposition rétrospective du Trocadéro. In: GBA 2.F.18, 1878/II, S.576-600 und 811-40
- Pope-Hennessy, John: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture (= An Introduction to Italian Sculpture 3) London-New York 21970
- Pradel, Pierre: Morceaux de réception des sculpteurs de l'Académie royale au XVII^e siècle. In: BSHAF 1945/46, S.34-36
- Ders.: Les morceaux de réception des sculpteurs à l'Académie royale. In: BSHAF 1945/46, S.92-95

- Ders.: L'art au siècle de Louis XIV. Paris 1949
- Pressouyre, Sylvia: Les fontes de Primatice à Fontainebleau.
In: Bulletin monumental 127, 1969, S.223-39
- Pühringer-Zwanowetz, Leonore: Ein Triumphdenkmal aus Elfenbein: Die Reiterstatuetten Kaiser Leopolds I. und König Josephs I. von Matthias Steinl. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte N.F.19, 1962, S.88-164
- Quarré, Pierre: La statue équestre de Louis XIV sur la Place royale. In: Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte d'Or 25, 1959-62, S.89-92
- Rainssant, Pierre: Dissertation sur les statues. In: Journal des Sçavans 14, 1686; Ausg. Amsterdam (erschienen 1687), S.193-200
- Rambaud, Mireille: Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750). 2 Bde, Paris 1964-1971
- Raunié, Emile: Epitaphier du Vieux Paris. 4 Bde. Paris 1890-1914 (= Histoire Générale de Paris)
- Réau, Louis: Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e siècle. Les Lemoyne. Paris 1927 (= L'Art français)
- Ders.: Histoire de l'expansion de l'art français. (Bd.2:) Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie. Paris 1928; (Bd.3:) Pays Scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord. Paris 1931
- Ders.: Les statues de Louis XIV par Martin Desjardins. In: BSHAF 1945/46, S.145-48
- Ders.: Martin Desjardins: les statues de Louis XIV. In: Pro Arte 5, 1946, S.288-300
- Ders.: Les monuments détruits de l'art français. 2 Bde. Paris 1959
- Recueil des harangues prononcées par Messieurs de l'Académie française ... 2 Bde. Amsterdam 1709
- Reff, Theodore: Puget's Gallic Hercules. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29, 1966, S.250-63
- Regnier-Desmarais, François-Séraphin: Description du monument érigé à la gloire du roy par M. le maréchal duc de La Feuillade. Avec les inscriptions de tout l'ouvrage. Paris 1686

- Rehm, G.J.: De beeldhouwer Martin Desjardins of Martinus van den Bogaert werd inderdaad te Breda geboren. In: De Oranjeboom. Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Stad en Land van Breda 13, 1960, S.1-7
- Reuterswärd, Patrik: The two Churches of the Hôtel des Invalides. A history of their design. Stockholm 1965 (= Nationalmusei skriftserie Bd.11)
- Reinach, Salomon: Répertoire de la statuaire grecque et romaine. 6 Bde. Paris 1896-1930
- Ripa, Cesare: Iconologia overo descrittione di diverse imagine cavate dall'antichità e di propria inventione ... Rom 1603
- Ders.: Della più che novissima Iconologia de Cesare Ripa. 3 Teile. Padua 1628-1630
- Roman, J. (Hrsg.): Le Livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud. Paris 1919
- Rondot, Natalis: Les sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Lyon-Paris 1884 (= Sonderdruck aus der Revue Lyonnaise März-Mai 1884)
- Rosenthal, Gertrude: The Basic Theories of French Classic Sculpture. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 2, 1942, H.6, S.42-60
- Rostrup, Haavard: Franske Portraetbuster fra det XVIII Aarhundrede. Kopenhagen 1932
- Rouart, Louis: Une statue de Louis XIV par Martin Des Jardins. In: BSHAF 1908, S.217-20
- Rousseau, Henry: La sculpture aux XVII^e et XVIII^e siècles. Brüssel-Paris 1911 (= Collection des grands artistes des Pays-Bas)
- Rousset, Camille: Histoire de Louvois et de son administration politique et militaire. 2 Teile in 4 Bänden. Paris 1862/63
- Rubow, Jørn: Rytterstatuetter af Desjardins. In: Kunstmuseets Aarsskrift 20/21, 1933/34, S.279-82
- Saint-Simon, Louis de: Mémoires de Saint-Simon. Nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe, augmentée des additions de Saint-Simon au Journal de Dangeau (hrsg.v.Arthur-Michel de Boislisle). 41 Bde, Paris 1879-1928 (= Les grands écrivains de la France hrsg. von Adolphe Regnier)

- Saint-Victor, Jacques-Maximilien-Benjamin Bins de:
Tableau historique et pittoresque de Paris. 3 Bde.
Ausg. Paris 1808/09
- Sauval, Henri: Histoire et recherches des antiquités de
la ville de Paris. 3 Bde. Paris 1724 (Ausg. Paris
1750)
- Scheuerle, Ursula: Antoine Coysevox: Parkfiguren. Studien
zum Stil und Stilwandel. Diss.phil.München 1969
- Schneider, René: L'art français XVII^e siècle (1610-1690).
Paris 21939 (" Les Patries de l'Art")
- Schramm, Percy Ernst: Der König von Frankreich. Das Wesen
der Monarchie. vom 9. zum 16. Jahrhundert. 2 Bde. Darm-
stadt 21960
- Seelig, Lorenz: Grupellos Porträtstatuen. In: Ausst.Kat.Grupello
1971, S.51-59
- Ders.: Zu Domenico Guidis Gruppe "Die Geschichte zeichnet
die Taten Ludwigs XIV. auf". In: Jahrbuch der Hambur-
ger Kunstsammlungen 17, 1972, S.81-104
- Ders.: L'inventaire après décès de Martin van den Bogaert
dit Desjardins sculpteur ordinaire du roi (7 aout 1694).
In: BSHAF 1972, S.161-82
- Ders.: François-Gaspard Adams Standbild des Feldmarschalls
Schwerin. Zur Geschichte des neuzeitlichen Feldherren-
denkmals. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3.F. 27,
1976, S.155-98
- Seligman, Ethlyne und Germain: The Louis XIV Statue of 1675 by
Martin Desjardins. In: Art Quarterly 31, 1968, S.285-
295
- Seymour, Charles jr.: Versailles' Fountains. Two Sculptures
from the Théâtre d'Eau in America. In:GBA 6.F.22, 1942,
S.41-52
- Simson, Otto von: Zur Genealogie der weltlichen Apotheose
im Barock, besonders der Medicigalerie des P.P.Rubens.
Straßburg 1936 (= Sammlung Heitz, Akademische Abhand-
lungen zur Kulturgeschichte II. Reihe, Bd.9)
- Singer, Hans Wolfgang: Neuer Bildniskatalog. 5 Bde. Leipzig
1937-38
- Sirén, Osvald (Hrsg.): Nicodemus Tessin d.y:s studieresor i
Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien.
Stockholm 1914

- Sobotka, Georg: Die Bildhauerei der Barockzeit (hrsg. von Hans Tietze). Wien 1927
- Souchal, François: Les Slodtz sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764). Paris 1967
- Ders.: Les statues aux façades du château de Versailles. In: GBA 6.F.79, 1972/I, S.65-110
- Ders.: La Collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès. In: GBA 6.F.82, 1973/II, S.1-98
- Ders.: Les Coustou aux Invalides. In: GBA 6.F.83, 1974/I, S.257-84
- Ders.: Les Coustou à Lyon. In: L'art baroque à Lyon. Actes du colloque (Lyon 27-29 octobre 1972). Lyon 1975, S.59-67
- Ders.: French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue A-F. Oxford 1977
- Spanheim, Ézéchiél: Relation de la cour de France en 1690 (hrsg. von Émile Bourgeois). Paris-Lyon 1900 (= Annales de l'Université de Lyon N.S.II Fasc.5)
- Stein, Henri: Etat des objets d'art placés dans les monuments religieux et civils de Paris au début de la Révolution française. Paris 1890 (Sonderdruck aus NAAF 3.F.6, 1890, S.1-131)
- Steinmann, Ernst: Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 10, 1917, S.337-80
- Stopfel, Wolfgang E.: Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland. Diss.phil.Freiburg i.Br. 1964
- Strandberg, Runar: La réception de Carl Johan Cronstedt à la Société des Arts et des Sciences à Paris. In: Konst-historisk Tidskrift 31, 1962, S.95-104
- Tallemant des Réaux, Gédéon: Historiettes (hrsg. von Antoine Adam). 2 Bde. Paris 1960/61 (= Bibliothèque de la Pléiade Bd.142 und 151)
- Tervarent, Guy de: Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. 3 Bde. Genf 1958/59 und 1964 (= Travaux d'Humanisme et Renaissance Bd.29)
- Teyssèdre, Bernard: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Paris 1965

- Ders.: L'art français au siècle de Louis XIV. Paris 1967
- Thiéry, Luc-Vincent: Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris. 2 Bde. Paris 1787
- Ders.: Guide des amateurs et des étrangers voyageurs ... aux environs de Paris. Paris 1788
- Thomassin, Simon: Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornemens tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc de Versailles ... Paris 1694
- Tuetey, Alexandre: Les visites du monument de la place des Victoires (1687-1788). In: Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier. Paris 1913 (= AAF N.F.7), S.404-21
- Tuetey, Louis-Frédéric: Procès-verbaux de la Commission temporaire des arts. 2 Bde. Paris 1912-1917
- Vanuxem, Jacques: La première histoire métallique. In: Etudes sur l'art en France au XVII^e siècle. Paris 1957 (= XVII^e siècle. Bulletin de la Société d'Etude du XVII^e siècle 36/37), S.250-72
- Vertron, Claude-Charles de: Ludovicus magnus, vis (sic) immortalis. Serenissimo Delphino. Carmen. Paris 1687. Nachdruck (hrsg. von Jean Du Seigneur): Monuments élevés à la gloire de Louis le Grand. In: Revue universelle des arts 23, 1866, S.111-23
- Ders.: Parallèle de Louis-le-Grand avec les princes qui ont esté surnommez grands. Paris 1685
- Ders.: Le Nouveau Panthéon. Paris 1686
- Vey, Horst: Die Bildnisse Everhard Jabachs. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29, 1967, S.157-187
- Vinck, Carl de und Albert Vuafart: La Place de l'Institut, sa galerie marchande des Quatre-Nations et ses étalages d'estampes 1660-1880. Paris 1928
- Vitet, Louis: L'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris 1861
- Vitry, Paul: Une statuette équestre de Louis XIV, par Gobert, à Maisons-Laffitte. In: BSHAF 1928, S.165
- Ders.: La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin. Paris 1934
- Vitzthum, Walter: Charles Le Brun e la sua scuola a Versailles. Mailand-Genf 1965 (= L'Arte racconta 47)

- Vivanti, Corrado: Henry IV, the Gallic Hercules. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S.176-97
- Volk, Peter: Guilliellmus de Grof (1676-1742). Studien zur Plastik am kurbayerischen Hof im 18. Jahrhundert. Diss.phil. Frankfurt a.M. 1964, Druck 1966
- Ders.: Darstellungen Ludwigs XIV. auf steigendem Pferd. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, S.61-90
- Ders.: Zwei Reiterstatuetten des Louis quinze in der Tradition des 17. Jahrhunderts. In: Pantheon 28, 1970, S.309-13
- Voltaire, François-Marie Arouet gen.: Le siècle de Louis XIV. Ausg. Paris 1966 (= Garnier Flammarion Texte Intégral Bd.119/120)
- Voß, Hermann: Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. In: Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen 29, 1908, S.137-64
- Vuaflart, Albert: Les Médaillons de la place des Victoires au musée du Louvre. In: Les Musées de France 1914, H.4, S.49/50
- Ders.: Les médaillons de la place des Victoires au musée du Louvre. In: Société d'iconographie parisienne N.S.1929, S.21-23
- Weigert, Roger-Armand: Jean I Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du roi (1640-1711). 2 Teile. Paris 1937
- Ders.: L'inventaire après décès de Charles Le Brun, premier peintre de Louis XIV (1690). In: GBA 6.F.44, 1954/II, S.339-54
- Ders.: L'époque Louis XIV. Paris 1962 (= "Le Lys d'or", Histoire de l'Art français)
- Ders.: Les oeuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps. In: GBA 6.F.66, 1965/II, S.1-58
- Weigert, Roger-Armand und Carl Hernmarck (Hrsg.): Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718. Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström. Correspondance (extraits). Stockholm 1964 (= Nationalmusei Skriftserie Nr.10)
- Weihrauch, Hans R.: Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhundert. Braunschweig 1967

- Whinney, Margaret: Sculpture in Britain 1530 to 1830.
Harmondsworth 1964 (= The Pelican History of Art Bd.23)
- Wildenstein, Daniel (Hrsg.): Documents inédits sur les artistes français du XVIII^e siècle conservés au Minutier Central des Notaires de la Seine aux Archives Nationales.
Paris 1966
- Wittkower, Rudolf: The Vicissitudes of a Dynastic Monument. Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV. In: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky. New York 1961, Bd.1, S.497-531
- Ders.: Art and Architecture in Italy: 1600-1750. Harmondsworth 1965 (= The Pelican History of Art Bd.16)
- Ders.: Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque. London 1966
- Zaretskaya, Z. und N.Kossaréva: La Sculpture française des XVII-XX siècles au Musée de L'Ermitage. Leningrad 1963
- Zeller, Gaston: Les rois de France candidats à L'empire. Essai sur l'idéologie impériale en France. In: Revue Historique 173, 1934, S.273-311 und 497-534

Sammlungskataloge (nach Verfassern)

- Barbet de Jouy, Henry: Musée national du Louvre. Description des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Paris 1873
- Beaulieu, Michèle, Marguerite Charageat und Gérard Hubert: Les sculptures moyen-âge, renaissance, temps modernes au Musée du Louvre. Paris 1957
- Bengy-Puyvallée, Maurice de: Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts. Paris 1908
- Berckenhagen, Ekhart: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Die französischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog. Berlin 1970
- Blanco, Antonio und Manuel Lorente: Museo del Prado, Catálogo de la escultura. Madrid 1969
- Bode, Wilhelm von: Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Bd.2: Bronzestatuetten, Büsten und Gebrauchsgegenstände. Berlin 1930 (= Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums Bd.5)

- Clarac, Frédéric de: Description des ouvrages de la sculpture française des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles exposés dans les salles de la Galerie d'Angoulême. Paris 1824
- Courajod, Louis und André Michel: Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Paris o.J. (1897)
- Guiffrey, Jean und Pierre Marcel: Musée du Louvre et Musée de Versailles. Inventaire général du Musée des dessins de l'école française. Bd.7, Paris 1912; Bd.8, Paris 1913
- Hodkinson, Terence W.I.: Sculpture. London-Fribourg 1970 (= The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor Bd.3)
- Lenoir, Alexandre: Note succincte des objets de sculpture et d'architecture réunis au Dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins. Paris 1793
- Ders.: Notice historique des monumens des arts réunis au Dépôt national, rue des Petits Augustins, suivis d'un traité sur la peinture sur verre. 2. Aufl. Paris an IV = 1796
- Ders.: Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français ... 3. Auflage Paris an V - 1797; 4. Aufl. an VI - 1798; 5. Aufl. an VIII = 1800; 6. Aufl. an X = 1802; 7. Aufl. an XI = 1803; 8. Aufl. 1806; 9. Aufl. 1810
- Ders.: Musée impérial des monumens français. Paris 1810
- Ders.: Musée royal des monumens français ou Mémorial de l'histoire de France et des monumens. Paris 1815 (auch Ausg. Paris 1816)
- Mann, J.G.: Wallace Collection Catalogues. Sculpture. London 1931
- Marcel, Pierre: Inventaire des papiers manuscrits du Cabinet de Robert de Cotte premier architecte du Roi (1656-1735) et de Jules-Robert de Cotte (1683-1767) conservés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1906 (= Documents relatifs à l'histoire de l'architecture française)
- Middeldorf, Ulrich: Sculpture from the Samuel H.Kress Collection. European Schools XIV-XIX Century. London 1976

Pope-Hennessy, John, Anthony F. Radcliffe und Terence W.I. Hodgkinson: Sculpture. German, Netherlandish, French and British. New York 1970 (= The Frick Collection. An Illustrated Catalogue 4)

Roux, Marcel u.a.: Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle. 13 Bde. Paris 1930-1974

Schlegel, Ursula: Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1978 (= Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Die Bildwerke der Skulpturen-galerie Berlin Bd.1)

Soulié, Eudore: Notice du Musée national de Versailles. Teil 1, Paris 3¹⁸⁸⁰; Teil 2 4¹⁸⁸¹; Teil 3 2¹⁸⁸¹

Vitry, Paul u.a.: Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. 2 Teile. Paris 1922

Ders.: Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Supplément avec notice historique sur les collections de sculptures modernes. Paris 1933

Ders.: Musée national du Louvre. Catalogue des sculptures des Jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries. Paris 1931

Watson, Francis J.B.: Wallace Collection Catalogues. Furniture. London 1956

Weigert, Roger-Armand u.a.: Bibliothèque Nationale. Département des Estampes. Inventaire du Fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. 7 Bde. Paris 1939-1976

Wehrauch, Hans R.: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. München 1956 (= Bayerisches Nationalmuseum München. Kataloge Bd.XIII,5)

Ausstellungskataloge (nach Erscheinungsjahr)

Deux siècles de l'histoire de France (1589-1789). Centenaire du Musée de Versailles (1837-1937). Hrsg. v. Gaston Brière. Versailles, Château 1937

Från Ludvig:s Paris. Pierre Bullets originalritningar i Nationalmuseum. Bearb.v.Erich Bier. Stockholm, Nationalmuseum 1945 (= Nationalmusei utställningskatalog 107)

- Hardouin-Mansart et son école. Bearb. v. Jean Adhémar. Paris, Bibliothèque Nationale 1946
- Mignard et Girardon. Hrsg. v. Marguerite Dubuisson. Troyes, Musée des Beaux-Arts 1955
- Le XVII^e siècle français. Chefs d'oeuvre des Musées de Provence. Paris, Petit Palais 1958
- The Age of Louis XIV. London, Royal Academy of Arts 1958
- Louis XIV - Faste et Décors. Hrsg. v. Jacques Guérin. Paris, Musée des Arts Décoratifs 1960
- The Splendid Century. French Art: 1600-1715. Washington, National Gallery of Art - Toledo, Museum of Art - New York, Metropolitan Museum of Art 1960/61
- Charles Le Brun Premier Directeur de la Manufacture Royale des Gobelins. Paris, Musée des Gobelins 1962
- Ile de France - Brabant. Sceaux, Musée de l'Ile de France und Brüssel, Palais des Beaux-Arts 1962
- Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et Dessinateur. Bearb. v. Jennifer Montagu, Jacques Thuillier u.a. Versailles, Château 1963
- Huit siècles de sculpture française. Chefs d'oeuvre des Musées de France. Paris, Musée du Louvre 1964
- George IV and the Arts of France. London, The Queen's Gallery, Buckingham Palace 1966
- The French Bronze 1500 to 1800. Bearb. v. Jacques Fischer. New York, Galerie M.Knoedler & Co. 1968
- La Médaille au temps de Louis XIV. Bearb. v. Josèphe Jacquot u.a. Paris, Hôtel de la Monnaie 1970
- Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit. Hrsg. v. Christian Theuerkauff. Düsseldorf, Kunstmuseum 1971
- L'art baroque à Lyon (1622-1738). Lyon, Université de Lyon 1972
- La statue équestre de Louis XV. Dessins de Bouchardon, sculpteur du Roi. Bearb. v. Lise Duclaux u.a. Paris, Musée du Louvre 1973 (= LII^e exposition du Cabinet des Dessins Musée du Louvre)
- The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence, 1670-1743. Detroit, The Detroit Institute of Arts und Florenz, Palazzo Pitti 1974

Les Invalides. Trois siècles d'histoire. Paris, Musée de
l'Armée 1974

Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Hrsg. von
Hubert Glaser. Schleißheim bei München, Altes und Neues
Schloß 1976

Barockplastik in Norddeutschland. Hrsg. von Jörg Rasmussen.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1977

Collections de Louis XIV. Paris, Orangerie des Tuileries
1977/78

VERZEICHNIS DER HÄUFIGER ZITIERTEN ARCHIVALIEN

- 1) 1679, 13. Januar: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und Martin Desjardins: Fertigung einer Marmorstatue Ludwigs XIV., möglicherweise auch weiterer Skulpturen. - Ehemals Paris, AN, Min.cent., XCV (de Beauvais); Vertrag verloren, aber Erwähnung im Register der Notarsurkunden
- 2) 1682, 22. April: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und Martin Desjardins: Fertigung der Bronzegruppe Ludwigs XIV. und der Victoria. - Ehemals Paris, AN, Min.cent., XCV; Vertrag verloren, aber Erwähnung im Register der Notarsurkunden und Resümee in Dok.-Nr.3
- 3) 1683, 26. Mai: Privater Vertrag zwischen François Duc de La Feuillade und Martin Desjardins: Vergrößerung der Gruppe Ludwigs XIV. und der Victoria. - Paris, AN, Min.cent., CXIII (Bellanger), 183; Resümee bei Ramnaud Bd.1, 1964, S.253
- 4) 1683, 14. August: Wegen der Vergrößerung der Bronzegruppe verpflichtet sich François Duc de La Feuillade zur Zahlung von zusätzlichen 10000 l. - Paris, AN, Min.cent., CXIII, 183; Resümee bei Ramnaud Bd.1, 1964, S.253
- 5) 1685, 9. Februar: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Marmorbildhauer Jérôme Derbais: Fertigung des Denkmalsockels. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII (Lanverdy), 194
- 6) 1685, 9. März: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und Martin Desjardins: Zusätzliche Bronzearbeiten für den vergrößerten Piedestal. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 184
- 7) 1685, 1. September: Werkvertrag zwischen Jérôme Derbais und den Marmorbildhauern Nicolas Dézaigre und André Jesseaune: Ausführung der Marmorarbeiten an drei der Laternenaufbauten. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 186
- 8) 1685, 2. September: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und Jérôme Derbais: Ausführung der Marmorarbeiten an den vier Laternenaufbauten. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 186
- 9) 1685, 18. Dezember: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Schlosser Nicolas Rabot: Fertigung eines das Denkmal umgebenden Eisengitters. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 186

- 10) 1685, Ende Dezember: Kostenaufstellung der Arbeitslöhne und der Ausgaben für Holz (im Zeitraum der letzten Gußarbeiten und des Transports der Statue zur Place des Victoires). - Paris, BN, Mss., n.a.fr. 9800
- 11) undatiert: Kostenaufstellung des Blechschneiders Blanchard: Fertigung von Lampen und Lampenmodellen für die Place des Victoires. - Paris, BN, Mss., n.a.fr. 9800
- 12) 1686, 5. Januar: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Dekorationsmaler André Camot: Ausführung der Architekturmalerien für die geplante Enthüllung des Denkmals der Place des Victoires. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 187; Abschrift in Paris, BN, Mss., n.a. 9800
- 13) 1686, 5. Januar: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Zimmermann Urbain Paillart: Ausführung der Holzgerüste für die von Camot auszuführenden Malereien. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 187; Abschrift in Paris, BN, Mss., n.a. 9800
- 14) 1686, 12. August: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und den Bronzebildhauern und -gießern Jean Arnoult (oder Regnault) und Pierre Le Nègre: Fertigung der 24 Bronzemedallions für die Laternen der Place des Victoires. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 188; erwähnt u.a. bei Weigert 1937, Teil 1, S.106, Anm.4
- 15) 1686, 29. Oktober: Vereinbarung zwischen Jean Arnoult und Pierre Le Nègre wegen der Aufteilung der Arbeit an den Bronzemedallions. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 189
- 16) 1686, 19. September: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Schlosser André Peillon: Ausführung eines Eisengitters, das das Gitter des Denkmals mit dem Hôtel de la Feuillade verbindet. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 189
- 17) 1686, 28. Dezember: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Gießer Pierre Le Nègre: Ausführung von bronzenen Inschrifttafeln für das Denkmal der Place des Victoires. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 189
- 18) 1686, 28. Dezember: Werkvertrag zwischen François Duc de La Feuillade und dem Gießer Joseph Vinache: Ausführung von Inschrifttafeln wie in Dk.Nr.17. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 189

- 19) 1687, 21. Juni: Quittung von Jean Arnould und Pierre Le Nègre an François Duc de La Feuillade. - Paris, AN, Min.cent., LXXXIII, 191
- 20) 1687, 1. September: Erste Visite des Denkmals mit ausführlicher Beschreibung. - Paris, AN, K 1025, pièce 28; identische Fassung in Paris, AN, M 1831, fol.570^R - 585^R
- 21) 1700, 1. Juni: Quittung von Marie Cadaine und Jacques Desjardins d.Ä. an Louis Duc de La Feuillade. - Paris, AN, Min.cent., CXIII (Bellanger), 183; Resümee bei Rambaud Bd.1, 1964, S.252/53
- 22) 1691, 10. August: Werkvertrag zwischen Martin Desjardins und den Gießern Guillaume Cassegrain und Jean Robert: Fertigung zweier Gußformen für die Reiterstatuen von Lyon und Aix. - Paris, AN, Min.cent., XXX (Blanchard), 122
- 23) 1696, 6. März: Quittung von Roger Schabol an Jacques Desjardins d.Ä. wegen Zahlungen für Gießerarbeiten an der Lyoneser Reiterstatue. - Paris, AN, Min.cent., XXX, 138

L e b e n s l a u f

Am 9. Januar 1943 wurde ich, Lorenz Michael Seelig, als dritter Sohn des Rechtsanwalts Dr. Geert Seelig und seiner Ehefrau Louise geb. Nonne in Hamburg geboren. Von 1949 bis 1955 besuchte ich die dortige Grundschule, von 1955 bis 1962 die altsprachliche Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg.

Nach der Reifeprüfung immatrikulierte ich mich zum Sommersemester 1962 an der Universität Freiburg i.Br., um im Hauptfach Kunstgeschichte und in den Nebenfächern Archäologie und Altgriechisch zu studieren. Nach drei Semestern wechselte ich im Wintersemester 1963/64 auf die Freie Universität Berlin über, studierte dort ein Jahr, schrieb mich dann an der Universität Hamburg ein. Nach weiteren zwei Semestern setzte ich das Studium in Tübingen fort; als zweites Nebenfach wählte ich nun Volkskunde. Im Wintersemester 1966/67 nach Freiburg zurückgekehrt, ging ich im Spätherbst 1967 nach Paris; dort entschied ich mich Anfang 1968 für das endgültige Dissertationsthema. Während dreier Studienjahre nahm ich an den Seminaren von Herrn Professor Chastel an der Ecole Pratique des Hautes Etudes teil. Da Herr Professor Sauerländer mittlerweile in München tätig war, immatrikulierte ich mich im Sommersemester 1970 an der Münchner Universität.

Ich besuchte Vorlesungen und Übungen der Professoren und Dozenten Adam, Bandmann, Bauch, Bausinger, Bielefeld, Braunfels, v.Brentano, de Chapeaurouge, Chastel, Eckstein, Gerndt, Gosebruch, Hausmann, Holländer, Homann-Wedeking, Jantzen, Isermeyer, Kauffmann, Koch, Kretzenbacher, Möller, Perrig, Röhrich, Sauerländer, Schöne, Schuchhardt, Schwedt, Weis.

Druck: D. Gräbner, 8602 Altendorf - Tel. 09545/8791